

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

НАШ СОВРЕМЕННИК
ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР





ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

НАШ СОВРЕМЕННИК

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» · ЛЕНИНГРАД · МОСКВА · 1962

Над смыслом понятия «классическое искусство», казалось бы, не приходится глубоко задумываться. Понимание этих слов несложно. И все же, кроме общеизвестных свойств, у классических произведений существует еще одно качество: каждая эпоха находит в них и свои жизненно важные интересы.

Гамлет говорил актерам, что театр должен «держатъ, так сказать, зеркало перед природой: показывать доблести ее истинное лицо, низости — ее облик и каждому веку истории — его неприкрашенные черты».

У зеркала классического искусства особая, не просто разгадываемая тайна: оно как бы движется вместе со столетиями.

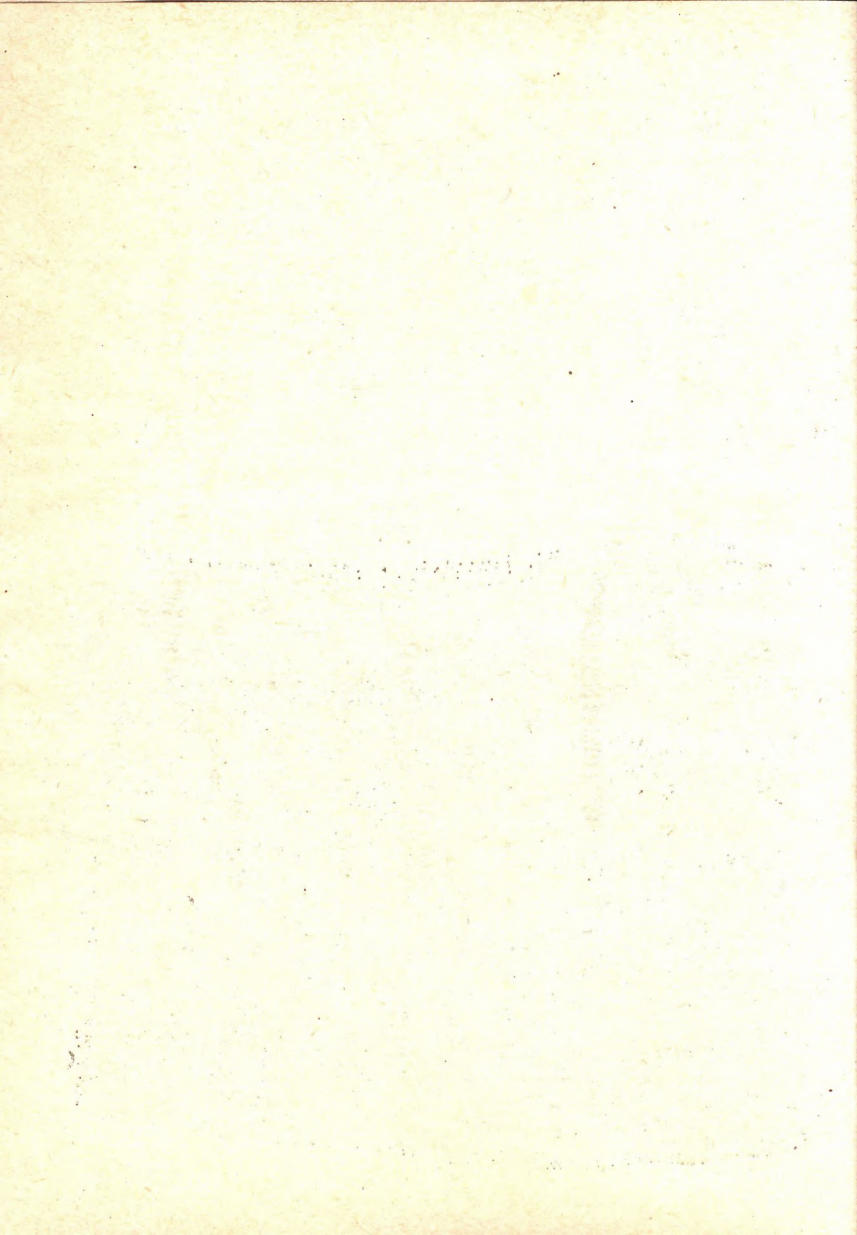
Маяковский незадолго до смерти написал несколько строчек о силе поэзии, о стихах, побеждающих время.

Но слово мчится, подтянув подруги,
звенит века, и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.

Полным звоном продолжают звенеть слова Шекспира. Мозолистые руки его поэзии трудятся и в наши дни. Поэзия делает людей лучше, чище. Тепло проникает в сердца, благородный гнев пробуждает совесть. Народ открывает в шекспировских трагедиях истинное лицо доблести и истинное — низости. Кажется, что произведения написаны близким нам человеком, нашим современником.



ШЕКСПИРОВСКИЕ
ПЕЙЗАЖИ



Недавно в Англии мне удалось повидать места, связанные с искусством Шекспира. Но вместе со старинными домами и замками в памяти появлялись и другие — воображаемые пейзажи; их очертания задолго до поездки создала сама поэзия автора. Иногда реальность совпадала с воображением; нередко увиденное отличалось от казавшегося. Я попытался понять причины совпадения и отличия, это натолкнуло меня на мысли о некоторых свойствах шекспировской поэтики. Название главы условно: речь пойдет не только о пейзажах, но о портретах, вещах, статуях.

Начну с вещи.

Приходится идти довольно далеко. Мы странствуем длинными улицами, где вместо домов книжные полки, переходим мостики над залами со шкафами. Спиральными лестницами, мимо этажей книг, мы спускаемся в подвалы, заполненные комплектами журналов и газет, стопками брошюр.

Перед нами дверь. Сопровождающий меня человек просит зайти в помещение. В небольшой комнате стол, несколько стульев. На столе пюпитр. Меня просят присесть, обождать.

Это один из кабинетов библиотеки Британского музея.

По приезде в Англию мне, режиссеру, работающему над трагедиями Шекспира, естественно, захотелось увидеть первое издание шекспировских пьес. Господин С. Е. Чайльдс, заместитель директора, спросил о моей профессии, причине интереса именно к этому изданию. Немного подумав, он предложил следовать за ним.

И вот я сижу подле стола, жду.

Дверь открывается: в руках господина Чайльдса большая книга в красном сафьяне. Однако это не переплет, а только футляр. Господин Чайльдс открывает крышку и вынимает из сафьяновой коробки книгу.

— Нам пришлось идти такой долгой дорогой,— говорит он,— потому что я считал недостаточным показать вам это издание в витрине экспозиции, под стеклом.

Он бережно опускает книгу на пюпитр.

— Вам необходимо не только увидеть, но и потрогать ее руками. Я вас оставлю с ней наедине.

Передо мной одна из величайших библиографических редкостей — первое издание шекспировских сочинений, так называемое «фолио».

...Он умер в 1616 году. Завещание было подробным. Говорилось даже о какой-то кровати похуже; однако произведения не упоминались. Рукописи драматурга тогда редко представляли самостоятельный интерес. Пьесы являлись имуществом актерской компании. Трагедии и комедии Шекспира принадлежали театральной труппе.

Через три года умер глава труппы, ее первый актер Ричард Бербедж, тот, кто был Отелло, Лиром, Гамлетом.

Потом, при исполнении «Генриха VIII», театральная пушка неудачно выпалила, огонь зажег соломённый навес над сценой; «Глобус» сгорел.

В 1670 году закончился род Шекспира. Прямых наследников имени больше не существовало. Дом и земельный участок перешли к чужим людям.

Могло случиться, что, кроме гроба — прогнивших досок и истлевшего тела, — от поэта сохранились бы лишь две поэмы, напечатанные при жизни, и восемнадцать пьес, изданных, вероятно, без согласия автора.

Больше половины драматических сочинений могли остаться неизвестными. Сберегли его искусство не меценаты или ученые, но товарищи по нелегкой актерской работе, друзья, такие же труженики, каким был он.

Два актера собрали тексты тридцати шести пьес. На заглавном листе Джон Хеминг и Генри Конделл написали, что издают книгу по рукописям. Но ученые не доверяют этим словам. Вероятно, рукописи были неполными, многих листов уже не хватало, оставшиеся страницы, как обычно в театральных экземплярах, пестрели вымарками и вставками. Некоторые пьесы пришлось восстановить по отдельным ролям. Кто-то припоминал, кто-то подсказывал, отсебятины сходили за слова автора. Так образовался первый свод. В 1623 году вышла в свет эта книга. Она была отпечатана большим форматом — в лист (фолио), меньшие — в четвертушку — назывались «кварто».

Хеминг и Конделл, объясняя цель издания, назвали достойные слова. Не стремление к выгоде увлекало составителей, писали они в предисловии, нет, им попросту хотелось «сохранить живую память о столь бесценном друге и товарище, каким был наш Шекспир».

Бесценный друг и товарищ, наш Шекспир. Это —
9 ясное, хорошее определение, даже если оно отно-

сится к человеку, близкому не только двум актерам, но и человечеству.

Состарились и умерли Хеминг и Конделл; их погребли рядом. Пуритане закрыли все театры в Англии. А книга только начинала свою жизнь.

Мы с ней наедине, с этой книгой. Я раскрываю кожаный переплет: потемневшая старинная бумага, бережно разглаженная величайшими специалистами библиотечного дела, глубокая черная печать, одно из первых тиснений.

«Господина Вильяма Шекспира
комедии
хроники и
трагедии. . .»

Под заголовком гравюра голландского художника Друсхоута. На темном фоне лицо мужчины с большими спокойными глазами, лоб полысел, волосы закрывают уши. Кто же этот человек? Автор бессмертных произведений или попросту вымысел художника? Бен Джонсон в стихах, посвященных памяти Шекспира, советовал смотреть не на черты портрета, но постичь свойства ума, души писателя.

Чтобы последовать этому совету, понадобилось время. Когда в 1757 году Старая королевская библиотека была передана в Британский музей, в ней не было Шекспира. Через два года книгохранилище открылось для публики, но сочинения этого автора все еще не стояли на полках. Основанием шекспировской библиотеки послужил дар Давида Гаррика — собрание старых английских пьес. Актеры продолжали сохранять память о друге и товарище.

Музей получил эту коллекцию в 1779 году; через год фолио пропало.

Теперь количество изданий Шекспира на всех языках неисчислимо. Однако фолио в Британском музее только пять; портреты сохранились лишь в трех книгах. Каждый экземпляр тщательно изучен, измерен, подробно описан. У одного поля тринадцать и три восьмых на восемь и одну вторую дюйма, у другого — двенадцать и семь восьмых на восемь и три восьмых.

Хорошо, когда история заставляет интересоваться даже размерами полей книги.

Поля фолио измеряются десятыми дюйма, но для строчек стихов нет видимых мер. Гейне с горечью писал, что, может быть, наступит время, когда лавочник будет взвешивать на одних и тех же весах сыр и стихи. Трудно не задуматься над тем, как быстро дряхлеет, становится архаичным многое из написанного о Шекспире, однако сами произведения хранят всю свою жизненную силу. Вымеренное на весах не может соперничать с тем, что создано невидимыми измерениями.

Тот, кто неподалеку от этой комнаты, в большом круглом зале, работал над «Капиталом», отлично понимал множественность этих мер искусства — и отчетливо чувствуемых и еле ощутимых. Восхищаясь монологом Тимона Афинского о сути денежного обращения, Маркс не забывал вспомнить и пса Краба, потому что «один только Лаунс со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые», и «в одном только первом акте «Виндзорских кумушек» больше

жизни и движения, чем во всей немецкой литературе».

Лишь невидимыми измерениями можно передать в искусстве жизнь и движение. Жизнь и движение переполняют эту книгу.

Я осторожно перелистываю страницы фолио. Есть в первых изданиях своя прелесть: способ печати, сорт бумаги как бы хранят какую-то реальную частицу самого времени. Старинная прочная шершавая бумага. Прочные шершавые слова.

«Осязанию твоему подлежать будет всегда гладкость,— писал Радищев о ценителях непрочных льстивых слов.— Никогда не раздерет благотворная шероховатость в тебе нервов осязательности».

Столетия не смогли стереть благотворной шероховатости шекспировских строчек.

Как хорошо, что мне удалось познакомиться с фолио именно так, в пустой комнате книгохранилища, держа в руках это издание. Но насколько труднее «потрогать руками» жизнь, отраженную этой книгой.

Определение цвета «кирпичный» мало что говорит. Здания Амстердама, Гамбурга или Бирмингама, построенные из кирпича, несхожи по тону.

Из особых, как бы игрушечных кирпичей сложены дома по дороге в Стратфорд. За окном машины проходят белые, оштукатуренные стенки, разграфленные черными балками креплений, черепичные крыши, красные ставни; двери иногда выкрашены ярко-желтой краской. Цвет кирпича

меняется: уже не красный, но серый, белый. За поворотами остаются маленькие гостиницы, пивные, вывески на кронштейнах, укрепленные под углом к стене. И все это — дубовые балки, чугунные решетки, названия на вывесках: «Святой Георгий», «Единорог», «Красный лев», «Лебедь» — как бы возвращает приезжающих к временам Шекспира.

Катят машины. Из окна едущей впереди высывается рука шофера, он показывает пальцами: можно обогнать. Проезжают зеленые двухэтажные автобусы, модные дорогие машины, похожие на разрезанные пополам авиабомбы, неторопливо движется старенький форд: пожилая дама в больших очках сидит за рулем; набирают скорость цветастые мотороллеры.

Двадцатый век по комфортабельному асфальту проезжает мимо шестнадцатого.

Шестнадцатое столетие отремонтировано до глянца, выстирано и выглажено до накрахмаленной белизны. Оно аппетитно, как обертка шоколада.

Спокойная река, деревья, наклонившиеся к воде. Плышет лодка; две девушки — одна в ярко-красном свитере, другая в зеленом — сидят на веслах.

Это Эйвон. Мы в Стратфорде-на-Эйвоне; здесь родился Шекспир. Забыть об этом нельзя. Шекспир входит в жизнь сразу же, немедленно, без предисловий. Нельзя съесть яичницу, не осененную его портретом: он украшает заголовки меню. Бросив окуроч, рискуешь попасть в лицо автора «Ромео и Джульетты»: оно на пепельнице. Рассматривая журналы в киоске, видишь, что знаменитый стратфордец писал и комиксы.

«Не истощайте ваши нервы до последней степени,—призывает одно из объявлений в брошюре, посвященной Мемориальному театру,—Шекспир слишком сильная нагрузка для человеческих сил. Зрителям, измотанным его искусством, нельзя пренебрегать терапией. В Стратфорде вы можете быть истерзанными Отелло или Лиром...»

В чем же спасение?

«Всего десять минут после окончания спектакля, и вы в отеле Уэлкомб... меню так же разнообразно, как шекспировские монологи...»

— Хотели бы вы совершить осмотр «кратким путем»? — спрашивает хранитель дома, где родился Шекспир.

Оказывается, уже выработана технология ускоренного восприятия музеев. Ознакомление на рысках. Быстрый ход, мгновенные остановки у нескольких достопримечательностей (знаменитых, курьезных), покупка открыток, фотография на историческом фоне.

В Европе накопился фольклор о разного рода туристах. В Оксфорде мне рассказывали, как владелец одной из кинофирм Голливуда, увидев средневековые солнечные часы, расхохотался: «Подумать только, даже часы не могли придумать!...»

В Эдинбурге по залам дворца Холируд бродил, заложив руки в карманы брюк, полный невеселый человек. Несмотря на музейную обстановку, мужчина довольно громко, хотя и без увлечения, напевистывал. Мои спутники объяснили: это гид. Он опытным взглядом оценил нас и, решив, что мы не стоим его внимания, бережет силы.

— Почему же нужно беречь силы? — удивился я. Это выяснилось очень скоро.

Компания американских туристов вошла в зал. Трагическое пламя вспыхнуло в глазах гида.

— Леди и джентльмены, — приступил он к делу, — вы находитесь в зале, где в 1566 году зарезали любовника королевы. Внимание, взгляд на пол!..

Рассказчик перешел на свистящий шепот:

— Кровь ручьями текла по этим плитам! Убийцы искололи кинжалами тело Давида Риччо... Не менее пятидесяти ужасных ран!..

Лохматая девица в штанах фасона «матадор» — синих в оранжевую клетку и красных шлепанцах на босу ногу перестала жевать шоколадку.

— За мной, леди и джентльмены! — призвал гид. — Здесь, держась своими прекрасными руками за эту дверь, стояла беременная Мария Стюарт. Тьма! Крики убийц! Стоны любовника! Одно из наиболее кровавых преступлений. Переходим в спальню несчастной Марии...

«Долгим путем» мы идем по домику, где родился Шекспир. Хранитель музея — образованный, любящий свое дело человек, говорить с ним — одно удовольствие. Он показывает коллекции — немного экспонатов, как простые, обиходные вещи. Он как бы запросто относится ко всем этим предметам. При таком подходе все становится близким. Начинаешь чувствовать себя, как в Ленинграде, на углу Литейного проспекта и Бассейной, когда поднявшись во второй этаж, останавливаешься на обычной лестничной площадке перед ничем, казалось бы, не примечательной дверью. Маленькая медная

дощечка: «Николай Алексеевич Некрасов». Звонишь. Дверь открывается. Передняя, комнаты. Это не музей, просто квартира, здесь живут. Хозяина и его близких нет дома.

...Пошел погулять на набережную, а возможно, и уехал ненадолго в Москву владелец небольшой дачи в Ялте. Он и лекарства не убрал с ночного столика. Только пальто хозяина и пенсне на шнурке почему-то помещены в витрину под стекло. Здесь редко называют этого отсутствующего человека по фамилии, говорят: «Кусты посадил Антон Павлович...»

Вышли обитатели домика в Стратфорде, отправились куда-то по делам, ведь, как говорил Гамлет: «У всех свои заботы и дела». Вот хозяева и ушли, а нас в их отсутствие любезно пустили в помещение; мы ходим, смотрим — мешать некому. Ловишь себя на мысли, будто они, эти люди, покинули свои комнаты вовсе не три с половиной столетия назад, а совсем недавно, незадолго до нашего прихода.

Мы идем по небольшим, чисто побеленным комнатам с дубовыми подпорками и кирпичными каминами, открываем невысокие двери, поднимаемся по деревянной лестнице. Это проход не только по квартире, но и по жизни.

В комнате — кровать, колыбель. Здесь родился Шекспир.

Еще несколько шагов. Еще несколько лет. Кухня, очаг, шест, прикрепленный к потолку; невысоко от пола к нему прибита маленькая палка с обручем — он обхватывал талию ребенка: мальчик переставлял ножки, учился ходить.

Входишь, минуя годы, в другую комнату: школьная парта, изрезанная ножами ребят шестнадцатого века. Она взята из Стратфордской грамматической школы. Шекспир учился в этой школе греческому и латыни.

Его ли это вещи? Вероятно, нет. Это предметы шекспировского столетия, но вряд ли он сам лежал именно в этой колыбели, сидел как раз за этой партой. Но его колыбель была такой же, и учился он за подобным столом. И не только парты шестнадцатого века походили одна на другую, но и большинство нужных людям жизненных вещей всех столетий оказываются чем-то схожими. Что из того, что у этой кровати небольшие резные колонки и балдахин? Кровати всех рожениц хранят память о схожих муках и схожем счастье. И первые шаги всех детей, охраняемые деревянной загородкой или этой палкой с обручем, схожи.

Простая человеческая жизнь проходила в стратфордском доме. Здесь трудился отец — перчаточник, готовила пищу мать, ели за тяжелым дубовым столом, рожали детей и, когда приходило время, умирали. Эту жизнь можно «потрогать руками», настолько она человечна, знакома.

Проходя по чистым и светлым комнатам, думаешь об искусстве поэта, — он еще ребенком учился здесь ходить, чтобы потом пойти по дорогам всех стран как свой, близкий человек, наш Шекспир. Иногда непривычны гиперболы его стихов, легендарны фабулы, но суть человеческой жизни, изображенной им, чем-то сходна со всеми жизнями и с твоей жизнью, как схожа колыбель

шестнадцатого века со всеми колыбелями и с твоей колыбелью. Люди узнают в его искусстве несправедливость, которую им довелось испытать, и мерещившееся счастье. Не случайно условия, в которых жили большие художники, редко представляются даже современному глазу экзотическими или курьезными. Стилль дворцовых залов и модных вилл меняется куда решительнее, нежели домов, где трудились гении.

Хочется сохранить в памяти этот небольшой дом, побеленные низкие комнаты, обиходные, простые вещи. Мы, режиссеры, ставящие Шекспира, нередко показываем его образы так, будто они были сочинены человеком, выросшим на паркетах, среди колонн. Внешний масштаб — «короткий путь» к шекспировскому искусству.

Однако этот дом был не только местом рождения великого человека, но также имуществом. И тут начинается вторая, по-своему интересная история. Так они и существуют, развиваясь как бы в параллельном действии, судьба Шекспира и судьба собственности.

Джон Шекспир, гражданин Стратфорда, владелец дома, передал собственность Вильяму, своему сыну; потом она перешла к старшей дочери поэта. Затем другие родственники вступили во владение наследством. Пришло время, род закончился, прямых наследников больше не было. Собственность перешла в чужие руки. Новые хозяева превратили часть здания в маленькую гостиницу. У дверей прибили вывеску на кронштейне; деревенский маляр написал голову девушки.

В доме, где поэт провел свою юность, валялись приезжие; хозяин гостиницы торговал ночлегом и пищей.

В честь шекспировских премьер чеканились медали; начали выходить бесчисленные тома исследований его творчества.

Теперь там, где началась его жизнь, раздавались удары топора, пахло кровью и сырым мясом. Не следует предполагать драмы: в нижнем этаже мясник открыл свою лавку. Висели освежеванные туши, хозяйки покупали фарш, вырезку.

Гаррик, Эдмунд Кин, Мочалов прославляли образы Шекспира; его уже называли великим Гете, Стендаль, Пушкин, Белинский. Слава росла, а собственность меняла хозяев.

В 1847 году на заборах появилась афиша, набранная крупным шрифтом: «Волнующая сердце реликвия», «наипочтеннейший памятник величайшему из живших на земле гениев» будет продаваться 16 сентября с аукциона. Курсив кричал о «бессмертном барде» и «славнейшем периоде истории Англии». Возвышенные слова должны были взвинтить цены, усилить надбавки к объявленной стоимости.

«Это был шедевр паблисити», — пишется в книге, посвященной истории стратфордского музея.

Объявление взволновало общество.

«Нечто режущее слух заключено в этой афише! — восклицал обозреватель «Таймса». — Спекулянты вытащат постройку из фундамента, приделают к дому колеса и покатают его, как фургон

с дикими зверями, великанами или карликами, по Соединенным Штатам Америки».

Государство все еще не считало необходимым приобрести этот дом, сохранить его для народа. Нашлись люди, организовавшие комитет для сбора пожертвований в фонд покупки исторического здания. Способы сбора были различны. На стене музея — афиша «Виндзорских кумушек»; одну из ролей исполнит любитель, его фамилия Чарльз Диккенс.

Комитет купил этот дом (вместе с домом дочери Шекспира) за три тысячи фунтов. В 1857—1864 годах здания были реставрированы.

В начале его существования дом-музей посетила тысяча человек, в 1956 году — двести тридцать тысяч. Доски пола натерты до блеска. Люди со всех континентов прошли по этим доскам. Вместе со мной идут чернобородый индеец в белой чалме, французские студенты, шведское семейство.

Конечно, среди посетителей бывали разные люди. Я возмущаюсь, увидев следы легкомыслия туристов, пожелавших увековечить и свое имя у подножия знаменитой горы. Стекла, вставленные в старинные окошки, изрезаны подписями.

Какое варварство!

Я читаю фамилии: Вальтер Скотт, Генри Ирвинг, Эллен Терри...

Нет, не всегда следует осуждать привычку посетителей оставлять свои подписи на стеклах знаменитых зданий.

Сад при домике. Здесь выращены деревья и цветы, названные в поэзии Шекспира. Мне по душе этот памятник. Сад хранит тепло шекспировской

поэзии, он меняется изо дня в день, живет вместе со всей землей. Каждым летом загораются веселые краски, возникают запахи, и вновь сплетается венок Офелии. Вот розмарин — знак верной памяти, анютины глазки — размышлений, маргаритки — ветренности и легкомыслия. Клумба фиалок — это эмблема любви; помните, они все завяли, когда умер отец Офелии. Легкий ветерок колышет ветви ивы — печального друга Дездемоны. . .

Из домика — в саду еще не росли все эти цветы, деревьев было меньше, и ростом они были ниже — вышел молодой провинциал, чтобы отправиться в путь, искать фортуны, как тогда говорили. Много легенд сочинили об этом юноше. Согласно преданиям, он был и воспитателем в католической семье, и помощником педагога в школе, где прежде учился; какой-то лорд обвинил его в браконьерстве, и бродячие комедианты увлекли юношу в дорогу. Этих предположений немало, однако для них не нашлось оснований, все они оказались недостоверными.

Но известно, из слов современников, и прежде всего из его собственных слов, время, по которому он странствовал. Он шел по дикой земле своего века. По старому, исхоженному большаку брели орды бродяг; землепашцев согнали с полей, чтобы превратить пашни в пастбища: шерсть была в цене. Король Лир встречал своих подданных, нагих несчастливцев. В тяжелом тумане стояли хмурые каменные башни, и ведьмы пророчили корону Макбету и кровь народу. Гудели похоронные колокола:

21 от села к селу гуляла черная смерть. Усталые

лошади тащили тяжелую поклажу, люди бранились, слух шел о мятеже. Кровавая комета пронеслась над землей, и заговорщики окружили трон. Топор палача отсчитывал царствования.

На рассвете толстый бездельник выходил из харчевни. В постоянных дворах желтым светом мигали фонари извозчиков. Собачьи места! Изъязвленные спины лошадей, гнилой горох и чечевица. Заели блохи. Даже ночных горшков нет, и приходится мочиться в камин. Карьеристы и висельники окружают Фальстафа, а кабатчик примешивает в херес известь, чтобы отбить вкус кислятины.

...Приятно ехать автомобильной трассой мимо реставрированного для туристов царства славной королевы Бэсс. Опрятный шестнадцатый век радует глаз, возбуждает аппетит, а на стратфордские рестораны грех жаловаться. Но эти чистенькие картинки из детских книжек пропадают из памяти, как только вспоминаешь шершавые шекспировские слова. И вместо покоя пути, укатанного катками, возникают щербатая и грязная нелегкая дорога, набухшие сыростью балки, покосившиеся дома, кривые судьбы.

Девяностые годы шестнадцатого столетия. Немецкий путешественник, въехавший на лондонский мост, заинтересовался высокими пиками; на остриях гнили головы казненных. Немец остановился, сосчитал: тридцать четыре головы. Лодки плыли по Темзе, они причаливали к другому берегу; там, за чертой города, стояли высокие, суживающиеся

кверху башни. Старинная гравюра — вид Лондона — снабжена надписями. Над одним из строений «Медвежий садок», над другим «Глобус». В одном — псы травили медведей, в другом — играл Шекспир и играли Шекспира. Внутри башни была открытая площадка для игры; зрители сидели в галереях и стояли на земле, окружив подмости. Крыши не было. Соломенный навес защищал помост. Над театром было небо; флаг с латинской надписью «Весь мир лицедействует» развевался по ветру.

Однако, когда речь шла не обо всем мире, но об актерской труппе, дело усложнялось. Для получения права играть актеры должны были иметь покровителя. Компания Бербеджа носила имя графа Лестера, потом лорда-камергера. Так они и назывались — люди лорда-камергера. Иначе, согласно закону, их, как бродяг, ждало раскаленное железо и плети.

Вильям Шекспир — человек лорда Лестера, потом лорда-камергера — трудился в этой труппе больше двадцати лет. Постоянных актеров было немного: от восьми до четырнадцати человек. С этими людьми Шекспир провел почти половину своей жизни. Он играл вместе с ними, писал для них новые пьесы, переделывал старые, участвовал в общих доходах и вкладывал заработок в постройку нового здания. Вместе со своими товарищами он трудился круглый год. Спектакли начинались после полудня, и конечно часто приходилось писать и репетировать ночами: театральная работа требует спешки. Труппа играла и при дворе, в столовых вельмож. Летом нужно было странствовать

по городам, представлять в замках и гостиницах. Компания бедствовала, когда дела не шли, боролась с конкурентами; те подсылали соглядатаев и воровали пьесы. В моду входили детские труппы,— это угрожало сборам. Актеров нередко проклинали в церквях; пуритане добивались запрещения театров как рассадника нечисти, заразы.

Наука изучила множество фактов, относящихся к труду Шекспира. За последние годы ученым удалось восстановить даже в деталях театральные здания эпохи, выправить тексты, понять актерскую технику. Результаты оказались важными. Уже достаточно было написано о всеобъемлющем гении и бессмертии его творчества. Пришло время увидеть не божьего избранника, а труженика, его товарищей по работе, зрителей, для которых он писал. От знания всего этого не пропадет уважение к гению и уверенность в его бессмертии.

И может быть, среди многих обстоятельств цена билета имела особое значение. Бербедж построил малоудобное помещение, но добился общедоступности спектаклей. Шекспир писал для различных зрителей, но те, кто платил пенни за вход, решали успех пьесы. Рядом с ними вплотную, лицом к лицу, стоял на подмостках сам Шекспир, и его товарищи — актеры — говорили слова, им сочиненные.

С трех сторон эти зрители окружали труппу Бербеджа; именно к ним обращались исполнители. Часто писалось о причудливой обстановке представлений: клубах табачного дыма, разносчиках с едой и напитками, игре в карты. Возможно, все это так и было. Но еще более вероятно, что, когда Яго рас-

сказывал Отелло о неверности Дездемоны или Гамлет говорил с Офелией, в карты не играли и прекращали закусывать. Пьесы Шекспира не написаны для вялой, малозаинтересованной аудитории.

Вряд ли стоит считать этих зрителей грубыми и невосприимчивыми. Из среды лондонских подмастерьев вышел Кристофер Марло, а столетием раньше буйство французских школяров заканчивалось не только поножовщиной, но и стихами Франсуа Вийона. Было время великих изменений, решительных перемен. Современник писал: «Джентльмены стали торговать овцами, рыцари превратились в горнопромышленников, сыновья крестьян начали посещать университеты; люди, пользовавшиеся большим уважением и обладавшие состоянием, стали скотоводами, мясниками или кожевниками».

Трещина прошла по средневековым порядкам. Феодалные загородки рухнули. Но уже сколачивались иные, в них загоняли тех, кто преждевременно считал себя освобожденным. Еще сильнее хлестали плети в руках новых хозяев, крепче стали замки на новых оградах. В царстве корысти побеждала ложь. Достоинство было уничтожено. Трещина прошла по сердцам. Вера в величие человека сменилась гневом на человека, бессильного достигнуть этого величия. Гамлет появился на подмостках, потому что он уже гулял по жизни. Потерял иллюзии не только датский принц, но и многие из тех, кто платил пенни за театральный билет.

Шекспир нередко говорил то, о чем думали его зрители. Он чувствовал жизненные изменения так же, как это ощущали многие из его современников;

только они не могли назвать словами свою тревогу и гнев, а Шекспир смог. Он был поэтом копеечных зрителей, и его творчество возникало не в кружковых спорах, но в неустанном, не знающем отдыха труде народного драматурга и народного актера. Он писал быстро, без помарок: две тысячи зрителей, наполнявших театр, ждали его. Нет оснований предполагать, что драматург не ценил их аплодисментов. Ученые джентльмены не смогли убедить его писать, придерживаясь высоких правил античности: две поэмы, сочиненные в молодости, согласно эстетике Ренессанса, открыли путь в залы меценатов, но остались без продолжения. В несуразной башне без крыши бушевали все бури эпохи. Их невозможно было выразить подражанием Сенеке. Если не хватало слов, сочинялись новые; когда мешала грамматика, о ней забывали. Над искусством Шекспира не было крыши.

Спектакли, странствования, эпидемии чумы, парламентские запреты, конкуренция, надежды молодости и реальность, увиденная глазами зрелости.

И опять старой дорогой — мимо спокойных полей, невысоких деревьев, кладбищ, с покосившимися каменными плитами, — поэт возвращался в маленький город на родину, где похоронены близкие и где скоро умрет он сам, уставший за много лет тяжелой работы человек. Он вывел на сцену целую ораву героев — молодых, старых, веселых, опечаленных. Они сошли с подмостков и вошли в жизнь со своими мыслями и страстями. Он изменил язык поэзии и театра, дал имена вещам и чувствам, которые люди еще не умели называть.

Потом он заболел. Когда пришло время писать завещание, больному стало хуже: рука дрожала, подпись вышла кривой, буквы — неровными.

В конце апреля 1616 года колокол на церковной башне, выстроенной напротив дороги, звал стратфордских граждан проститься с земляком. Гроб отнесли в церковь святой троицы. Уже давно следовало ее отремонтировать: прохудилась черепица, дождь проникал в помещение, сырость пятнала стены, окна были без стекол.

Крышку забили гвоздями, ящик опустили в землю. Земля покрыла гроб. Шекспира не стало. Вместо него начали показывать людям кого-то совсем на него непохожего. В старой церкви на северной стене стоит кукла. Лондонский ремесленник на заказ вырубил бюст толстяка с выпученными глазами, вырезал лихо закрученные усы, проолифил, залевкасил, покрыл розовым колером щечки, красным — камзол. Сунул в толстые пальцы гусиное перо: заказчики сказали, что покойник был писателем. А бумагу, на которой пишет лубочный Шекспир, ремесленник положил, чтобы было более торжественно, на подушке с кисточками.

Есть в наивности старинных деревенских скульптур чистота поэзии, непосредственность выражения чувств. Ничего этого нет в стратфордском истукане. Что-то злое заключено в самодовольной тупости раскрашенного лица.

Я смотрю на куклу и думаю: это она писала комиксы по трагедиям Шекспира.

27 Так смерть украла писателя у жизни. Вначале оболванила глупой, провинциальной дешევкой.

Потом он начал делать карьеру. На затраты уже не скупился — в дело пошел мрамор.

Над Вестминстерским аббатством торжественно отсчитывает часы колокол. Здесь, среди национальной славы и государственной истории, воздвигнут литературный пантеон. В уголке поэтов собралась отличная компания: Джонсон, Китс, Шелли, Бернс. Всех причесали, завили, кому надели на лоб лавровый венок, кого попросили поднять к небу чело, осененное вдохновением. А посередине стены изображенный в рост, опершись локтем о стопку изящно изданных книг, стоит мраморный джентльмен. Скульптор с удивительным сходством изваял пуговицы на камзоле, шнуровку ворота, кружевные, отлично разглаженные манжеты. Чулки на ногах слегка морщат, но это бывает в жизни. Глаза статуи пустые, согласно знаменитым изваяниям.

Говорят, это Шекспир.

Что же за тома роскошных изданий лежат под его локтем? Очевидно, так хорошо переплели тексты его пьес, украденные стенографом конкурирующей компании. И неужели этого благородного мужчину могла интересовать выручка со спектакля и доход от аренды театрального здания?

Я предвижу вопрос: разве эти низменные интересы существенны для творчества Шекспира? Да, и эти. Иначе появится подушка с кисточками, на которую положена бумага для сочинений.

Когда терпеливому, доброжелательному Чехову подарили к юбилею серебряное перо, Антон Павлович не на шутку рассердился. Подарок показался писателю оскорбительным.

Трудно узнать в мужчине с натурально морщившимися чулками Вильяма Шекспира. Вероятно, это какой-то другой Шекспир; если однофамилец тоже был литератором, то, судя по изваянию, он действительно мог писать свои сочинения серебряным пером.

В галерее Тейта — лучшем собрании английской живописи — немало картин, посвященных шекспировским образам.

В 1852 году Джон Эверет Миллес написал красивую девушку, погруженную в красивый ручей. «Смерть Офелии» я уже давно знал по репродукции, но лишь подлинник дает представление о прилежности живописца. Деревья, цветочки, вода, платье, трава — все изображено с одинаковой тщательностью. Крохотная птичка с желтым брюшком, сидящая на ветке, как бы чирикает. Произведение нельзя упрекнуть в натурализме: такая птичка может чирикать только музыкально, со вкусом.

Известно, что Офелия написана с Елизабет Сиделл, лежавшей в ванне. Потом вместо стен ванной Миллес изобразил уголок Эвелл Ривера. Мне кажется, что на картине видно именно это: комнатная вода, гербарий, изящно позирующая утопленница.

Форд Медокс Браун — художник того же времени — создал другую сцену: спящий старик держит в пальцах цветочек; дама в накидке неприятного розового цвета простирает руки к спящему; тут же музыканты, дирижер поднял палочку,

зрители с равнодушными лицами. Согласно каталогу, это «Лир и Корделия».

Нетрудно опознать внешние положения трагедий. Невозможно почувствовать трагедию.

За пределами интереса художников остались поэзия, трагическая сила образов. Скульптор, сосредоточивший внимание на шекспировских чулках, пожимает руку живописцу, занятому срисовыванием птички, чирикающей над трупом дочери Полония.

«Гамлет и Офелия» Данте Габриеля Россетти. Бледная дева протягивает письма человеку в рясе, опоясанному мечом. Лицо девушки безжизненно, мужчина выглядит сонным. Вокруг фигур предметы, как бы сделанные из свиной кожи с тиснением; мебель, портьеры, странная лестница с двумя маршами, по которой нельзя ходить. Мертвый, тусклый мир.

Неужели эта барышня способна помешаться от любви и отчаяния, а кавалер может заколоть человека и вдобавок влить ему в горло отраву?

Смотря на картину Данте Габриеля Россетти, трудно не задуматься над условностью многих обозначений, принятых в искусстве. Группа молодых художников, о которой идет речь, образовалась в 1848 году: Миллес, Хольмен Гент, Россетти и их приверженцы называли себя «братством прерафаэлитов». Художники и поэты ненавидели буржуазную цивилизацию, ее бездушие. Академизм канонизировал высокое Возрождение, «братство» звало к традициям дорафаэлевского искусства, к «верности природе».

Слова художественных манифестов бунтовали, а живопись стояла на коленях. Она молилась святым девственницам, раскрашивала аллегории и притчи. Бунт, возникший в салонах, был бессилён выйти за пределы салонов. Искусство изменяло не мир, но облик буржуазных гостиных. Манерная стилизация ничуть не походила на героичность средневековых легенд, веселую ясность фавлю и новелл раннего Возрождения.

Особенно несходно было такое восприятие жизни с шекспировским.

Неожиданно возникает нелепая мысль. Фантастическая идея овладевает мною. А что, если бы... Я представляю себе, как оживают эти фигуры, манерно двигаясь и напевно декламируя, покидают они золоченые рамы и выходят на подмостки «Глобуса». И я отчетливо слышу прекрасный в своей жизненной силе оглушительный свист и кошачий концерт, крики лондонских подмастерьев, возмущенный топот ног, фантастическую елизаветинскую ругань... И весь этот карточный домик рассыпается, сметенный хохотом шекспировской аудитории...

Я брожу по выставочным залам: много прекрасных картин, но они вне темы данной главы. Уже поздно, пора уходить. Но напоследок я нахожу то, что искал. В малопочетном месте, подле лестницы, ведущей вниз, висит портрет середины шестнадцатого века. Мужчина с изящной бородкой одет в рубаху, расшитую цветами, листьями, ветками; пальцы его левой руки на рукояти меча, локоть

прижимает к бедру стальной шлем; в другой руке — копье. Странность в том, что туалет ограничен роскошной рубахой и боевым оружием. Мужчина позабыл надеть штаны, чулки, туфли. Так и стоит он, расфранченный и босой. Один из племени открывателей новых земель, купцов-авантюристов. Художник нарядил его, видимо, для придворного маскарада, а может быть, и античные герои представлялись художнику в таких одеждах.

В коллекциях елизаветинских миниатюр много подобных образов. И хотя в большинстве случаев живописец написал только лицо, но можно угадать и всю фигуру модели. Как бы ни были завиты волосы и драгоценно кружево воротничков, чувствуется, что босые ноги этих людей, грубые и сильные ноги путешественников и воинов, стояли на пыльной теплой земле. На земле тогда еще ничто не пришло в порядок.

Как-то в одном из наших переводов «Гамлета» появилась фраза: «век вывихнут». До этого немало лет русские трагики восклицали: «Пала связь времен!» Новая трактовка восхитила критиков. Кренеберговский перевод был признан порочным, как идеалистический, искажающим суть шекспировского образа. Напротив, «вывихнутый век», по мнению исследователей, почти дословно воспроизводил английскую строчку и, заставляя вспомнить физический вывих, уводил читателя от отвлеченных идей. Фраза вошла в обиход, правда, не разговорной речи, но рецензий.

В Оксфорде, в старинной церкви одного из колледжей, мне вспомнилось это место трагедии. Передо мной была рыцарская гробница. Суровый и мужественный воин покоился на каменном ложе, строго сложив руки на груди ладонями вместе. В изголовье его сторожил пес, в ногах устроился барашек, подле правой руки наготове лежал меч. Это был достойный образ смерти рыцаря: спокойные, ясные формы пластики, вечная неподвижность. Время помогло скульптору: камень пожелтел, приобрел благородный оттенок старой кости.

Но стоило повернуться направо и поднять глаза вверх, как непристойное зрелище елизаветинских времен возмущало покой романской гробницы. На стене происходило какое-то невероятное представление. Чего только не было вылеплено: колонны, ракушки, земной шар, амуры, черепа, из которых вырастали завитушки. Среди всего этого раскрашенного киноварью и ультрамарином изобилия был изображен веселый румяный джентльмен. Над его головой две дамы с золотыми волосами трубили в золотые трубы; фигуры, очевидно, были заимствованы из эротического сюжета, так как ваятеля особо занимали их груди и бедра.

Под всей постройкой была надпись: «Он умер от меланхолии».

Вольнодумцы и богохульники, они хотели отправиться на тот свет, захватив с собой театральных трубачей, веселых подруг, земной шар и томик Овидия. Тяжела была реальность, в которой они оказались, вернувшись из морской экспедиции, закончив опыт или дописав строчку сонета. Рассеялось

видение золотого века, люди оказались в железном царстве корысти. Тяжело было умирать под серым пуританским небом. Оставалось только произнести речь на эшафоте, хвастнув знанием классиков, или воздвигнуть на стене вот такой погребальный балаган.

Две гробницы, противоестественно соседствующие, заставили меня опять задуматься над историей Гамлета. Рыцарские добродетели отравленного короля Дании, государство Клавдия, гуманистические мечты и реальность Эльсинора... Понятия о жизни и смерти, созданные различными эпохами. Все оказалось шатким; ничто не продолжало одно другого; из отрицания не вырастало утверждения... Несоединимость прошлого, настоящего, будущего...

Строчка «пала связь времен» показалась мне убедительной, а «вывихнутый век» — лишь манерной метафорой, мало с чем ассоциирующейся.

Конечно, способов укрепления «связи времен» у государственной власти было немало. Одно из популярнейших в Англии зданий неплохо служило этой цели. Толстые стены, двери с засовами и решетки являлись как бы знаком преемственности: они служили прошлому, без них не обходилось настоящее, и в будущем они не скоро оказались ненужными.

Речь идет о Тауэре.

Популярный в ту эпоху жанр — драма превратностей — не раз исполнялся в этой обстановке. Елизавета Тюдор была отправлена сюда сестрой Марией; здесь сидели за решеткой Томас Мор, Анна Болейн. Здесь надевали короны на головы и отру-

бали головы. Мало кто из елизаветинцев тут не квартировался. Бен Джонсон был завсегдатаем этих мест. Кого приводила сюда политика, кого вольные соображения о религиозных догматах, а кого буйный характер и долги.

На каменной стене висит портрет бородатого человека с большими жемчужными серьгами в ушах. Высокая, обширная темница, постель с балдахином, гобелен. В камере немало лет прожил один из героев этого времени Уолтер Ралей, вице-адмирал английского флота, поэт, историк. Он привез в Европу табак и картофель, водрузил знамя королевы Елизаветы на Новой земле, организовав первую английскую колонию в Америке — Виргинию. Ралей любил бражничать в таверне «Русалка». Кабак вошел в историю литературы, в нем бывал Шекспир. Во главе стола сидел Ралей. В облаках табачного дыма обсуждались судьбы мира и вопросы эстетики. Сюда приходили, вернувшись из далеких путешествий, здесь толковали об итальянской архитектуре, французских модах и античных руинах. География здесь нередко мешалась со сказками, история с легендами.

Тогда путешественники любили описывать встречи с табуном коней, у которых были человеческие лица, и красавицами, смотревшими на приезжих драгоценными камнями вместо глаз.

Сменилось царствование; Ралей оказался под замком. Узника содержали не строго. Семья приходила на побывку; он гулял по дворику, Яков I даже выпустил его — на время — для последней экспедиции. И уже потом сэру Уолтеру отрубили голову.

Этого он прождал здесь, в Тауэре, двенадцать лет, занимаясь пока сочинением «Мировой истории» — от сотворения земли до смерти Александра Македонского...

Хроника о короле Ричарде III неотделима от этого замка. Читая ее, отчетливо представляешь себе грозное величие зубчатых башен и безмолвный ужас казематов. Шекспир назвал камни Тауэра седыми, и Тауэр остался в памяти древним. Шекспир поставил у стен его Ричарда графа Глостера — и камни запомнились, как кровавые.

Так их и показывают теперь, именно с этим эпитетом. Множество стрелок расставлено по дороге, на них надпись: «Кровавый Тауэр». От закуской, где пьют кофе и едят сосиски, нужно идти налево, под ворота; наверху бойницы, в них вставлены рамы, за стеклами — кружевные, мещанские занавески. Сразу же за поворотом стоит большая гипсовая собака базарной выделки; в голове пса — щель; копилка общества защиты животных. Камни стен вымыты дождями, но лондонскую копоть не отмыть, она въелась в поверхность. Толпы туристов идут к месту, где некогда сколачивали эшафот. На табличке перечень отрубленных голов: лорд Гастингс, Анна Болейн, Эссекс и еще другие знаменитые головы. Служители одеты в старинные мундиры и шляпы.

По плитам неторопливо гуляет пожилой ворон. Наохлившийся джентльмен нездоров, он мрачен в своей потрепанной черной визитке — не веселят годы, надоела толчея вокруг.

Птица вызывает какие-то зловещие ассоциации.

Еще живые детали: в одном из залов выставлены топор и деревянная чурка. На плахе выбоины — следы ударов; их немного, каждая заставляет всмотреться, задуматься. Это подлинный реквизит трагедии. Тут стоит молча постоять...

Что же касается зал и укреплений, то все они уже давно культивированы и повсюду приспособлены к современным нуждам.

В Эдинбурге на площадке замка стоят старинные пушки. На этот раз дурная погода: туман, мелкий дождь, все кажется призрачным; может быть, здесь гуляла тень отца Гамлета?...

Одно из орудий приведено в боевую готовность. Приходят солдаты в клетчатых шотландских штанах и белых гетрах. Офицер командует. Сверкает огонь, над укреплениями подымается дым. Не нужно опасаться тревожных событий, в Шотландии спокойно, это — лишь сигнал открытия кинофестиваля.

По улицам идет шествие: оркестр знаменитых волынок, мужчины в юбках и, наконец, «кинозвезды»... Те же улыбки, что в Канне на бульваре Круазет или под пальмами Голливуда...

Ниже бойниц замка — холмики. Кладбище. Но почему холмики такие маленькие и как-то странно однообразно укреплены на них таблички? Здесь погребены собаки. Песий некрополь содержится в отличном порядке. К живым животным отношение хуже, повсюду надписи: собак не вводить. Однако в эти церкви вводили животных. Именно здесь, в старинном храме, по приказу Кромвеля устроили конюшню, а в капелле — склад фуража. (Об этом

пойдет речь позже, когда дело дойдет до Фальстафа.)

Неужели герои трагедии гуляли по этим местам?.. Что-то обыденное и спокойное заключено в этих двориках и невысоких башнях. Может быть, в те века погода была иной?.. Шекспировский вихрь срывал крыши домов, ледяная стужа сковывала площади, и волны вздымались до звезд.

Александр Блок писал, что трудно жить, когда в дом заходит «черный ветер».

Черный ветер гулял по каменным залам, и тогда убитые появлялись из камней и смотрели на Макбета.

Теперь в замках иногда ютятся особые обитатели. Сами владельцы родовых поместий нередко доживают свой век, пуская посетителей за плату осмотреть достопримечательности. Живут еще на свете графы Уорвики. Можно, купив билет, осмотреть башни, оружейную, картинную галерею... Эта часть экскурсии вызывает удивление: рядом с Ван Дейком акварельки викторианских времен, а подле Гольбейна салонная мазня нашего века. Оказывается, живопись развешена по особому тематическому признаку: портреты родственников. Вот Антони Иден, он породнился с кем-то из Уорвиков. Однако даже самые выгодные женитьбы не роднят полотна живописцев, тут нужно особое приданое.

У Шекспира родословная тоже выглядела по особому. Королева Маргарита говорила о том, кто бывал в этом замке:

Эдвард, мой сын, был Ричардом убит;
И Генрих, муж твой, Ричардом убит;

И твой Эдвард был Ричардом убит;
И Ричард твой был Ричардом убит.¹

К нашим дням ветви генеалогического древа разрослись. На свежих побегах цветут головки воспитанных невест и респектабельных женихов. Говорят, вечером, когда уже нет посетителей и касса подсчитала дневную выручку, из дальних комнат выходят хозяева. Они садятся за стол в огромном холле, увешанном оружием, знаменами, охотничьими трофеями, и ужинают. Думаю, что к ужину вряд ли подают зажаренного целиком оленя и, вероятно, никто не пьет вина из рога.

Камни стен совсем не кажутся седыми и кровавыми, хотя кладка их сохранилась с одиннадцатого или двенадцатого века, и, действительно, на этих плитах валялось в свое время немало трупов. Тут открывается немаловажное положение: в искусстве стена меняется в зависимости от падающей на нее тени человека. Эти башни и в свое время не были такими уж большими, а ворота не являлись безмерно высокими, но если бы люди, сочиненные Шекспиром, появились в замке — все стало бы иным. Масштаб образовывали не камни, а характеры. Поэзия создала их, и они не утратили своей жизненной силы. А каменные заповедники приспособили к другим временам. Люди обыденного склада входили в эти стены, и все казалось обыденным, лишенным величия.

¹ Стихотворные цитаты из «Ричарда III» даются в переводе Анны Радловой.

Стихи оказались прочнее камней. Шекспир имел право написать:

Пусть опрокинет статуи война
Мятеж развеет каменщиков труд,
Но врезанные в память письма
Бегущие столетья не сотрут.¹

Столетия бессильны стереть эти письма совсем не потому, что автор вырезал их на вечность, и — неизменные — они проходят сквозь меняющуюся жизнь. Напротив, вся суть в том, что созданные им образы обладают способностью приобретать новые черты, меняться вместе с действительностью иного века. Поколения, восхищаясь классическим искусством, находят в нем не окаменевший идеал, но свои, современные интересы и чувства. Живая сила и теперь наполняет строчки Пушкина; картины Рембрандта не нуждаются в объяснении датами создания.

Тень Ричарда III хранит свой зловеющий размах. Она появлялась на бетонных стенах лагерей смерти: ее отбрасывали те, кто проповедовал ничтожество человечества, призывал к угнетению народов, уничтожению наций. Образ этой горбатой тени до сих пор представляется огромным, он врезан поэзией в память поколений, а исторические замки уже не производят впечатления: они кажутся небольшими. Старые мундиры на служителях Тауэра выглядят маскарадом, неуместным для пожилых людей.

...Но вот грохочут цепи подъемного моста, стража салютует алебардами, король Англии Ричард III опять въезжает в Тауэр.

¹ Сонет 55. Перевод С. Маршака.

Мы смотрим фильм Лоуренса Оливье.

Еще один повод задуматься над шекспировскими пейзажами.

Причина отсутствия декораций в театре Шекспира заключалась вовсе не в бедности или убогой фантазии. Современников восхищала роскошь театральных нарядов, а постановки «масок» (придворных зрелищ) были достаточно изобретательны. Труппа Бербеджа не скупилась на костюмы и знала постановочные приемы. Дело было не в скудности сценического оборудования, а в совершенстве поэзии. Будущее показало, что технические новшества и увеличение затрат — само по себе — мало помогали Шекспиру. Пышные зрелища прошлого века, постановки Чарльза Кина, где толпы статистов шагали на фоне панорам старинного Лондона, только мешали поэзии. Ее восприятие не улучшил и археологический натурализм труппы герцога Мейнингенского. Бутафория «Юлия Цезаря» изготовлялась согласно данным раскопок; правду поэзии пробовали подменить точностью археологии. Заботясь о кирасе, забывали о сердце. И оно переставало биться.

Крылатую богиню победы уже давно перенесли в Лувр, за ней не синий эллинский простор, а черный бархат; но все равно Нике летит. Этот полет над веками продолжает потрясать людей новых веков, и все еще не придуманы весы, на которых можно взвесить замысел скульптора. Единство поэтического движения не поддается делению на отрезки, членению на отдельные неподвижные части. Тайна

заключена в самом движении, в полете. Даже складки туники летят, струятся. Разумеется, можно изучить античную кройку и шитье. Можно будет даже сшить подобную же тунику, однако она не будет походить на одежду Самофракийской победы.

События трагедии происходили в замках, герои выезжали из ворот, сражались в лесу. На современной сцене легко изобразить замок, ворота, лес. Нетрудно показать рассвет; сложнее сделать его похожим на шекспировский. Подсветка сценического горизонта розовым и усиление яркости общего света не передадут как:

...утро в розовом плаще
Росу приговоров топчет на востоке.¹

Для «Ричарда III» выстроили огромные декорации. Знающие художники восстановили обстановку эпохи. Но историческая обстановка не превратилась на экране в обстановку истории: масштаб не появился от размеров.

Тауэр в шекспировской поэзии являлся не только местом действия, но и сам действовал. Это был эпический образ, способный меняться, возникать в новых связях и качествах. Когда Глостер бросил в темницу детей, королева Елизавета обращалась не к придворным и не к тюремщикам, она упрашивала крепость, как можно молить человека:

Ты, камень старый, пожалей малюток,
Которых скрыл в твоих стенах завистник!
О жесткая малюток колыбель!
Ты, люлька жесткая для малых деток!
Ты, нянька грубая, пестун суровый,
С детьми моими ласков, Тауэр, будь!

¹ «Гамлет». Перевод Б. Пастернака.

Исторический Тауэр, вероятно точно воспроизведенный в фильме, был маленьким, обыденным рядом с громадой трагической поэзии, символом беспощадной мощи государства.

Но может ли умозрительное стать зрительным?

Вспомним каменных львов из «Броненосца «Потемкина»: вот на что способна кинематография. Декораторы «Ричарда III» сумели воспроизвести древнюю кладку стен. Эйзенштейн смог заставить камни вскочить, зарычат. Общеизвестно правило МХАТа: «Короля нельзя играть. Короля играют окружающие». Для Шекспира этого мало. Короля должны играть и камни.

Лоуренс Оливье — один из лучших актеров Англии. Глубину мысли и напряжение страсти он выражает искусством величайшей сдержанности. В своих кинематографических работах он показал многое, неизвестное театру. В «Генрихе V», может быть впервые, открылась суть шекспировских монологов. Перед боем молодой полководец обходил лагерь. Губы актера были сжаты, но слова — очень тихо — слышались внутренним монологом. Рот был закрыт, мысль возникала в глазах — крупный план показывал это, а микрофон как бы улавливал звук внутренней речи.

В «Ричарде III» Оливье возвратился к традиционной форме произнесения монологов. Горбун ковылял по дворцовым залам, размышляя вслух над законами политики; он строил теорию власти и, как ритор, обращался не только к нам, но к земле и небу. Он громко издевался над человеческими и божескими законами. Ему хотелось вызвать на поединок челове-

чество и грозить солнцу. Дикость разбоя сочеталась со смелостью мысли, силой характера. Эта смелость и сила делали Оливье в какие-то минуты обаятельным, но вдруг он замирал, согнувшись под тяжестью горба, и тогда глядела на мир каменными глазами химера, высунувшая свою мертвую рожу из-под выступов готического храма.

Я не знаю, какими способами стройный и красивый Оливье превращался не только в уродца, но и в карлика.

Фильм начинался с короны, снятой крупным планом. На нее смотрел Ричард. К сожалению, корона выглядела маловнушительной. В этом не было примаха художника. В замках-музеях можно видеть подлинные короны Англии и Шотландии; несмотря на справки о весе чистого золота и стоимости драгоценных камней, знаки власти неизменно кажутся бутафорскими. Ну что особенного в этих предметах?.. Чтобы представить себе их значение, нужно увидеть их не как вещи, а как символы. История народа, железо, огонь, кровь создавали зловещие ассоциации этих символов.

Хотелось, чтобы образ, созданный с такой силой Лоуренсом Оливье, вышел из декораций на просторы истории. Для этого на экране нужны были железо, огонь, кровь. И камни должны были показаться седыми и кровавыми.

Шекспир уже давно стал любимым кинематографическим автором. «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет», «Отелло» не раз появлялись на экране,

Одним из первых опытов «Электробиографа» был «Гамлет» в исполнении Сары Бернар. Копия фильма сохранилась. Это киноархаика, но, вероятно, это и театральная старина. Экран открыл подделку игры, фальшь внешности, нелепость замысла. С 1900 года, когда был снят этот отрывок, эстетика театра, не говоря уже о кино, изменилась до неузнаваемости. То, что казалось тогда «театральным» и «кинематографическим», изменило не только свои формы, но и суть. Выяснилось — оба искусства большее объединяет нежели отличает: натура актерского исполнения едина, а способы выражения не существуют в застывшем состоянии. Разговоры об «условности» — природе театрального и «натуральности» — родовом признаке кино мало убедительны. Походка Чарли Чаплина достаточно условна, а подлинная обстановка на сцене теперь не редкость. Каждая художественная удача обычно опровергает старые представления о «специфике театра» и «языке кино».

Большинство актеров стратфордского Мемориального театра много снимались. Но в ателье они не забывали о культуре стиха — этому научил их театр, — а возвращаясь на сцену, они не утратили кинематографической привычки к крупному плану, микрофону.

Оказалось, что стихи отлично воспринимались в кино, а сдержанность средств выражения лишь усиливала впечатление от спектакля. Эти актеры и на сцене играют, как на съемках, без грима. Чарльз Лутон отпустил для короля Лира собственную бороду; Сирил Лакхем — немолодой, лысый — даже шута

Фесте играет со своим лицом. Режиссеры следят за внешними данными исполнителей: молодых исполняют девятнадцатилетние, старикам не нужны парики и нарисованные морщины. Все, что нередко считалось уделом шекспировского театра — горячность в трагедии и буффонада в комедии, преувеличенность, нажим, — не увидишь в этих спектаклях.

У Мемориального театра юбилей — сотый сезон. Особое значение труппа придает гастролям в Советском Союзе. В книге, изданной к юбилею, много московских и ленинградских фотографий: снег, наши знаменитые здания, русские афиши; лица английских актеров — счастливые.

Одна из последних постановок — «Сон в летнюю ночь». Я огорчился, узнав, что мне предстоит посмотреть именно эту пьесу. Мне с трудом удавалось представить себе — по-живому — фантастические образы и характеры, казавшиеся условными. Мешали традиции, память об иллюстрированных изданиях, музыке Мендельсона, пасторальных влюбленных, балетных эльфах. До поэзии было не добраться. Режиссер Питер Холл и художник Нина де Нобили обошлись без романтических картинок и феерий.

Я не знаю, задумались ли режиссер и художник над портретом в галерее Тейта, описанным мною раньше, но при взгляде на сцену я сразу же вспомнил босого джентльмена. В замысле постановки немало важным явилось именно это — босые ноги.

Оберон и Титания гуляли одетые в придворные наряды, но без чулок и обуви. Подмостки были застланы соломой, и духи расхаживали босиком.

В программе указано: «Сцена представляет собой Афины или елизаветинское представление об Афинах».

Конечно, трудно воссоздать видение давно прошедшей эпохи, но режиссеру удалось передать характер этого видения. Феи Питера Холла шагали по соломе, совершенно достоверные феи. Такими их мог бы себе представить ребенок, воспринимающий фантастическое всерьез, видящий его предметно. На сцене зажил поэтический и одновременно реальный мир деревенских духов: это были не призраки, парившие в безвоздушном пространстве, но домовые. Как бы они ни колдовали, от них пахло домашними запахами; эльфы были своими людьми в хозяйстве, жителями того же села. Пэк с грохотом открывал люк и вылезал на сцену; у чертенка были рожки, однако от него несло чесноком и его повадки напоминали игры дворового пса. Под люком вряд ли было подземное царство, скорее подвал, где хранилось зерно, овощи.

У королевы амазонок вместо лифа была надета солдатская кираса; так как этой даме по ее роду жизни приходилось ездить верхом и сражаться, юбка для удобства была разрезана: виднелись мощные ляжки и икры. Ипполита сидела на троне, подбоченясь, как в седле. Конечно, ученому джентльмену не пришел бы в голову такой облик классических героев. Вероятно, именно такими они представлялись народным сказочникам.

В зале не умолкал смех. Веселились студенты, люди, приехавшие из многих мест, чтобы увидеть, как играют Шекспира в его родном городе. Здесь не

было вечерних туалетов, чопорной и усталой небрежности.

В антракте я вышел на балкон. Над крышей, освещенной прожектором, развевался желтый вымпел с копьем и соколом. То был герб Шекспира, знак Мемориального театра. Недавно этот флаг висел у входа в московские и ленинградские театры. И недавно занавес с чайкой раскрылся в Лондоне.

Хорошо, когда сближение народов происходит под знаменем искусства, на котором сокол Шекспира и чайка Чехова.

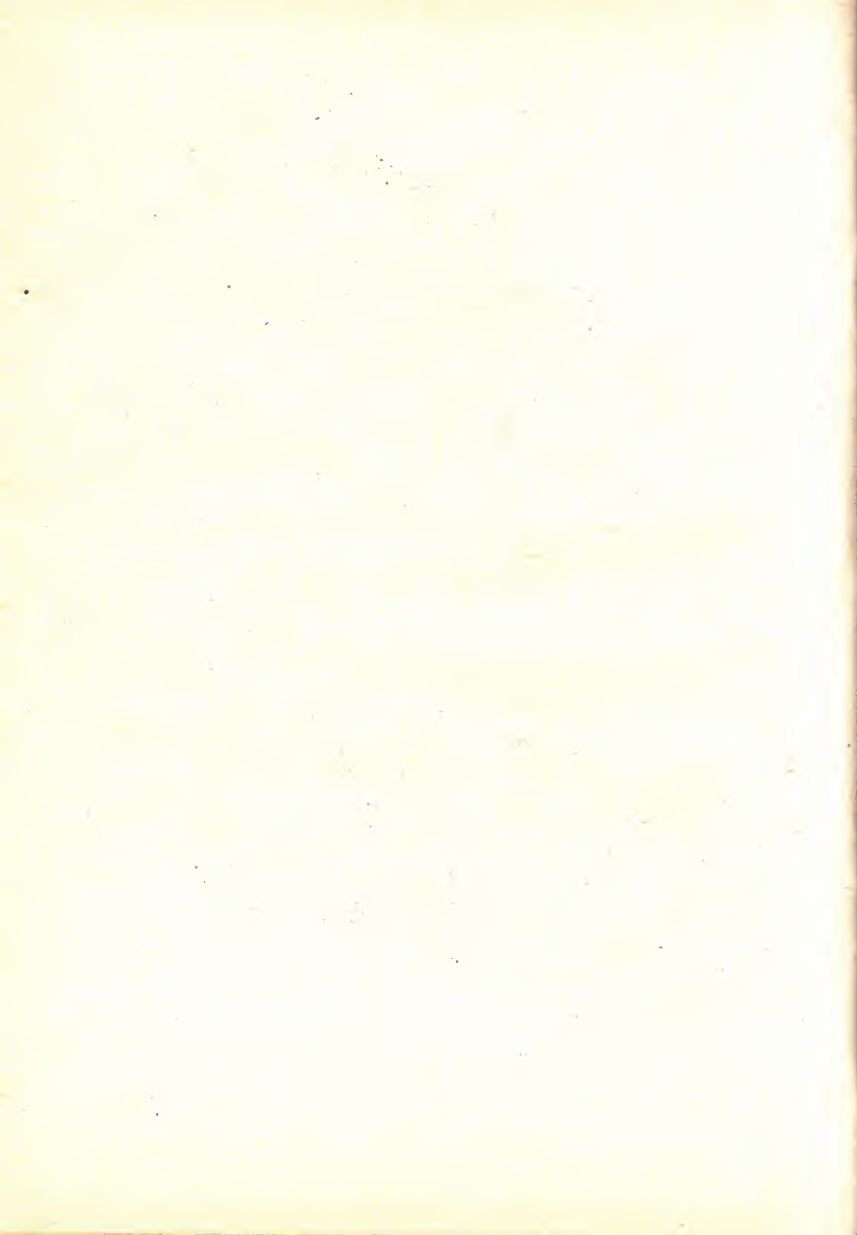
На другом берегу Эйвона, спрятанные внутри листвы деревьев, светились лампочки. По темной воде плыли белые лебеди... Завтра рано утром нужно будет уезжать.

— Прощайте, лебеди Эйвона!..

Расслышав мой дурной английский выговор, лебеди проплыли дальше, не повернув шеи.



ШЕКСПИР,
СЫГРАННЫЙ
АНГЛИЙСКИМИ
АКТЕРАМИ



23 апреля 1926 года в Стратфорде-на-Эйвоне происходили бурные события. По тра-

**ПЕРВЫЙ
СПЕКТАКЛЬ
МЕМОРИАЛЬНОГО
ТЕАТРА**

диции, в день юбилея Шекспира иностранные дипломаты поды-

мали на площади флаги своей нации. Академик И. М. Майский, замещавший тогда полпреда СССР, рассказывает в своих воспоминаниях, что в тот день впервые должен был подняться и советский флаг. Многим это пришлось не по вкусу: подготавливалась провокация. В город приехали бирмингемские рабочие, чтобы защитить советских представителей.

Так, среди кипения страстей (почти шекспировских) на высокую мачту поднялось красное знамя с серпом и молотом.

Теперь, через три с половиною десятка лет, трудно поверить, что людей нашего века могла беспокоить честь, которую отдавала великому поэту страна, где его произведения играют на языках почти всех ее наций.

12 декабря 1958 года стратфордский Мемориальный театр начал гастроль в СССР. Оркестр исполнил гимны Великобритании и СССР, погас свет, и на сцене ленинградского Дома культуры, украшенной флагами обоих государств, ожила история Ромео и Джульетты.

Торжественные слова хора начали спектакль. Смутно освещенные, стояли по бокам сцены представители враждующих семейств, а посередине по-

строчки вступления. Золотое солнце Вероны осветило сцену, и в стремительном темпе, характерном для всех английских постановок, началось действие. Пестрый шекспировский мир задвигался, ожил: возвышенное чередовалось с низменным, поэтическое с грубообыденным. Гремела оружием на улицах «заржавелая вражда» феодальных родов, шепот любви переходил в хриплые стоны смерти, шумел народный карнавал в Мантуе, и колеблющиеся огни факелов освещали склеп, где, среди трупов, пришла к своему концу история, печальнее которой не было на свете.

Дороти Тьютин играла Джульетту не только с личическим обаянием, но и с трагической силой. Актриса показала и нежность подростка, и страсть женщины. Но, кроме всего этого, она смогла показать еще одно качество, вероятно, наиболее драгоценное. Джульетта — Дороти Тьютин не только любила, но и боролась за свою любовь. Она не соглашалась подчиниться мертвым догмам и старинному укладу и восстала против них. Она воевала за права человека. Джульетта — одна из шекспировских «воительниц», как называл Отелло Дездемону. И Дороти Тьютин, эта худенькая невысокая женщина, становилась на сцене мятежницей, борющейся за человечность против бесчеловечия. Актриса обладает удивительным мастерством речи: ее голос то очень тих, но каждый звук его отчетлив, то наполняет своей силой зал, и тогда Дороти Тьютин не боится резкой, как бы неженской напряженности звука, голос звучит во всю мощь, он становится хриплым, срывается в крике. Страсть елизаветинской поэзии, не боявшейся

преувеличения гипербол и неистовства метафор, слышна в словах Джульетты.

Шекспировская воинственная любовь возникала на сцене, и вспоминались слова сто шестнадцатого сонета:

Любовь — над бурей поднятый маяк,
Не меркнущий во мраке и тумане.
Любовь — звезда, которою моряк
Определяет место в океане.¹

Любовь, написанная Шекспиром, — факел, зажженный среди мрака железного века, прообраз гармонии человеческого существования, возникшей на мгновение и обреченной погибнуть в бездушном мире.

Отсвет этого огня горел и в глазах Ромео — Ричарда Джонсона.

Поначалу Ромео выглядел несколько современным, но когда появился Тибальт, несовпадение эпох, выраженных в этих образах, показалось убедительным. О Роне Хэддрике хочется говорить особо. Тибальт возник на сцене, как зловещая старинная тень: смуглое лицо, прямые жесткие волосы, жесткий неподвижный взгляд без мысли, без чувства, черный взгляд фанатика. Проклятая одержимость отвлеченной бесчеловечной идеей лежала в основе образа. Ничего, кроме жажды мести, стремления к резне, убийству, не было в этом человеке. Актер нашел в сцене фехтования особую пластику; у него были не просто жесты фехтовальщика — нападение и защита, но и какой-то дикий и зловещий ритуал

убийства, лишённого смысла, убийства — церемонии во имя изуверства.

Рядом с тенью средневековья ещё светлее становились образы Ромео и Джульетты. В поэзии трагедии основное, неоднократно повторяющееся сравнение — сопоставление с белым цветом, становящимся ещё светлее, ослепительнее на фоне всего мрачного, темного. Поэтическая метафора — о ней немало писали английские исследователи — становилась зрительной при появлении Тибальта. Когда актеры стояли на сцене рядом, Ромео и Тибальт казались людьми разных веков.

Кормилица (Анджела Бэддели) искренне сочувствовала Джульетте, суетливо помогала ее любви. Но жизнь есть жизнь, и если возлюбленный изгнан, то не лучше ли немедленно вновь выйти замуж, когда новый жених богат и знатен? Кормилица была так полна практичности, доброты, ее поступки были не только потешны, но и по-своему разумны.

Причина гибели шекспировских героев и состояла в том, что они не хотели подчиниться существовавшему устройству мира. Бессильные уничтожить это устройство, они отрицали его, не соглашались смириться с его нормами и законами.

Не только неистовство Тибальта было причиной гибели Ромео и Джульетты, но уость, низменность взглядов окружающего их мира.

Белинский писал: «И в самом деле, что губит Ромео и Юлию? — Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их. Старика Капулеты просто — добрые, но пошлые люди; они не

умеют вообразить ничего выше самих себя, судят о чувствах дочери по своим собственным, измеряют ее натуру своею натурою — и погубили ее, а потом, когда уже было поздно, догадались, простили и даже похвалили. . .»¹

Так и игрались роли родителей, в образах не было ничего отвлеченного. Эти люди существовали в житейской суеде, не способные поверить в то, что мир изменяем, что старое умерло и уже родилось новое. И они убивали это новое, бессильные понять его, уступить ему место.

Режиссер Глен Байэм Шоу и его труппа успешно решили одну из труднейших задач шекспировских постановок: сочетание реализма и поэзии. На сцене была жизнь, люди предстали в обыденности своего поведения, их взаимоотношения были правдивы, чувства подлинны. Не было ни нарочитой условности, ни баловства внешней театральностью. Так писал Шекспир. Его поэзия полна картинами повседневной жизни, подробностями быта. Но точность реализма сочетается в его искусстве с крылатой силой поэзии. Мгновение — и метафоры взлетают от земли, поэтическое обобщение сталкивает частное и общее; мысль героя охватывает не только ограниченный круг его деятельности, но и саму жизнь.

Величайшее уважение к поэзии отличало исполнение всех участников. Глен Байэм Шоу смог добиться чистоты поэтических характеристик героев. Торжественные слова герцога Веронского контрасти-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI. Спб., 1903, стр. 108.

ровали с болтовней слуг, а причудливый ренессансный орнамент стихов Меркуцио не походил на ясность речи брата Лоренцо. Режиссер оживил на сцене шекспировский быт и сохранил шекспировскую поэзию. Во всем было чувство меры. Ничего лишнего не происходило и не находилось на сцене. Четкость массовых сцен нигде не превращалась в картинность поз и групп.

Декорации Мотли (объединенное имя художниц: Маргагит Гаррис, София Дивайн и Елизавета Монтгомери) позволили действию быть непрерывным; небольшое количество архитектурных деталей, трансформируясь, образовывали все новые зрительные образы.

...Покинул сцену мудрый правитель Вероны, ушли старики Монтекки и Капулетти, удалился философ и натуралист брат Лоренцо, исчезли могильщики, сторожа, слуги. В лучах прожекторов на фоне чеканной решетки остались только две неподвижные фигуры. Они спокойно лежали друг подле друга на холодном камне гробницы — два веронских любовника, только что умерших, чтобы стать бессмертными. Не слышно было гремящих звуков музыки, не опускались траурные завесы. Так в покое и тишине закончился спектакль «Ромео и Джульетта», сыгранный английскими актерами.

Режиссер Питер **ВЛЮБЛЕННЫЕ** ют Шекспиру,
Холл и худож- **И** когда он утверж-
ник Ли́ла де Но- **КЛОУНЫ** дает, что дейст-
били не доверя- вие «Двенадцатой
ночи» происходит в Иллирии. Они имеют немало ос-
нований спорить с автором по этому поводу. Уже
давно известно: где бы ни происходило действие
комедий, герои их — англичане; быт «Двенадцатой
ночи» мало походит на обычаи Иллирии. И режис-
сер, и художник воссоздают реальность, в которой
живут Орси́но и Оли́вия.

Это не мир, а мирок. На сцене — небольшое по-
месье, в нем старый кирпичный дом, парк, зарос-
ший листво́й, сад со стриженными газонами; садо-
вники на глазах у зрителей подмета́ют дорожки. Дже-
ральдин Мак-Ю́эн играет владелицу поместья
Оливи́ю, жизнерадостную девушку, придумавшую
погрузиться в нескончаемую скорбь по умершему
брату, о котором Шекспир — не случайно — ничего не
рассказывает. Зрителям трудно оплакивать неиз-
вестного им человека, сложно грустить и Оливии. Ее
характер, полный непосредственности, веселья,
юности, противоречит такому настроению. Джераль-
дин Мак-Ю́эн еще не успела сказать ни слова; она
только вышла на сцену, грустно вздохнула — и зри-
тели уже смеются. Оливия, выряженная в тяжелое
траурное платье, усаживается режиссером не на
трон и не в парадные кресла, а попросту на садовые
качели, сколоченные деревенским плотником. Неле-
пость игры в траур становится сразу же очевидной.

Режиссер и актриса обращаются не только к
стихам, которые произносит их героиня, но и к ее

генеалогическому древу: Оливия — племянница сэра Тоби Белча, а толстый бездельник был в родстве со знаменитым рыцарем, собутыльником принца Галя—Фальстафом. Отсюда и трактовка роли Оливии, новая и своеобразная: веселый дух владеет и этой потешно юной, прелестной особой.

Если действующее лицо, считавшееся раньше лирическим, превращено режиссером в комическое, то образ Виолы, по традиции относившийся к юмористической линии, наполнился в английском спектакле лиризмом; Дороти Тьютин согревает условные положения старинной фабулы двойников поэтической прелестью, и условное оживает, становится человеческим. Лиризм дает тепло чувствам, а поэзия превращает невероятное в возможное.

Контраст между двумя линиями сглаживается, усиливается жизненность образов.

Актеры ничуть не увлечены буффонадой. В их игре нет карикатуры, преувеличения. Пьянство сэра Тоби не носит безудержного характера, и даже живот чревоугодника не так уж велик. Мальволио — лицемер, напыщенность дворецкого нелепа, он глуп и легко попадает в расставленную ловушку. Однако ничего чрезмерного нет в выражении этих качеств. Комизм от такого исполнения не только не пропадает, но усиливается. Актеры, всерьез, убежденно играющие весьма нехитрые человеческие проявления, делают еще занимательнее комедийную интригу; живые, а не условно театральные характеры становятся куда более смешными. Подобный способ комедийной игры приводит к тому, что на сцене — покой и легкость, а в зрительном зале — смех.

Постановка лишена шума, суеты, нажима.

Особо хочется говорить о шуте. Сирил Лакхэм играет не площадного фигляра, а немолодого печального шутника. И нередко, закончив веселый каламбур, Фесте надолго замолкает, лицо его становится грустным. Режиссер и актер передают драгоценную черту этих шекспировских характеров. Ведь шуты для Шекспира часто были не клоунами, а горькими философами.

Конечно, Фесте далек от трагикомических интонаций своего собрата в «Короле Лире», и все же юмор «Двенадцатой ночи» не безоблачен: иногда среди шуток и каламбуров наступает пауза, герои замолкают, тень печали проходит по их лицам. Тогда тоска влюбленных не кажется только пародийной, грустные интонации слышны в поэзии.

Тень грустной задумчивости проходит и в финале спектакля. На полутемной сцене — одинокая фигура шута с невеселым усталым лицом, а вдали, за тюлем, как отзвуки веселого рождественского праздника, возникают на мгновение то танцующие придворные, то Оливия и Себастьян, то Виола и Орсино, возникают, чтобы вновь исчезнуть. Отшумели забавы, от праздника остается на подмостках только пожилой человек, вынужденный увеселять за деньги. В этот момент истинно шекспировская сложность появляется в спектакле.

Сложности, к сожалению, нет в последней постановке театра — «Гамлете». Клавдий и Гертруда предстают заурядными людьми. Офелия действительно

помешанная: Дороти Тьютин воспроизводит со всей достоверностью клиническую картину заболевания. Хорошо, что актеры показывают людей, но эти люди не могут стать героями трагедии. Разумеется, дело не в том, что для трагизма необходимо «переиродить ирода», — сам автор возмущался такой игрой. Однако автор требовал показать на сцене не только жизнь, но и «неприкрашенный облик истории». У духа отца — затрапезный вид, хилая бородка. Неужели от него шарахаются в ужасе военные караваны и наследник престола, заглянув в его глаза, понимает: пала связь времен? . .

Шекспировские образы показались в спектакле незначительными. Актеры хорошо произносят стихи, но поэзия ушла из постановки. Все стало как бы с маленькой буквы. У шекспировских крыльев выпали перья, и трагедия плетется по сцене, бесильная взлететь, взметнуть ввысь.

Игра Майкла Редгрейва подобна ожившей антологии. Вот датский принц, большой и сильный мужчина, замер, завернувшись в плащ, подняв к небу глаза, — нетрудно узнать старинную гравюру; вот слышна одна из прославленных гамлетовских фраз — вспоминаются комментарии ученых. За каждым жестом — традиция; за произнесенной строчкой стихов — традиция. Однако «Гамлет» — не только глава истории театра, но и образ, движущийся вместе со столетиями. Шекспировское зеркало не мутнеет: люди продолжают узнавать в судьбе молодого человека шестнадцатого века жизнь, схватку человечности и бесчеловечия, жестокую силу истории,

В спектакле Мемориального театра были культура стихотворной речи, эрудиция. Это — отличные качества. К ним хотелось бы прибавить жизненный интерес и трагическую силу.

Колридж говорил, что увидеть Эдмунда Кина — прочесть Шекспира при свете молнии. «Гамлет» в стратфордском театре напоминает об ином: образованный джентльмен, устроившись в покойном кресле, надев очки, неторопливо читает при мягком свете электричества классическое произведение. За стены кабинета не проникает шум жизни. . .

В наш век молнии сверкают часто. Может быть поэтому и не хочется воспринимать эту трагедию как чисто академическое сочинение? . .

На сцене — древ-	«МАКБЕТ»	и	домотканной
ний и дикий век.	В		шерсти, шкуры
Люди в тяжелых	«ОЛД ВИКЕ»		медведей и лисиц,
одеждах из кожи			шлемы с закру-

ченными рогами; воины, медленно движущиеся, тяжело дышащие. Военачальники, главы родов. Сражения, междоусобицы, борьба за власть. Ночные убийства, темный сговор, безумие. Тьма, только одинокий луч скользит по кривым ножам убийц. Перед нами история гламисского тана Макбета, ставшего королем.

Трагедия эта, как и всякое классическое сочинение, обладает возможностью различных трактовок. Театр «Олд Вик» рассказал эту историю по-своему.

За столетия изменилась до неузнаваемости постановочная техника. Театр уже давно применяет мно-

гие средства выразительности, чтобы воссоздать на сцене реальную обстановку, историческую среду. При постановке шекспировских пьес здесь таится и опасность; зрелище (пусть и интересное) может помешать поэзии: ведь в самих стихах есть и буйный ветер, и крик совы во тьме, и картины сражений.

Режиссер Майкл Бентал нашел покой и ясность зрительных образов, несуетливость планировок. Внимание сосредоточено на стихотворной речи — в ней и развитие характеров, и атмосфера событий. Актерская игра иногда как бы уступает место художественному чтению. Однако при этом не исчезает единство внутреннего действия.

Мир, предстающий в спектакле, и реален, и фантастичен. Ведьмы не кажутся мистическими силами или же оперным эффектом; бородатые старухи зрительно связаны с причудливыми громадами скал, клубящимися тучами. Вещие сестры обитают на той же земле, где бушуют дикие страсти, где темные силы честолюбия толкают людей на путь гибели. В сгущении этих сил и стремлений, в мути шотландских туманов возникают и пропадают странные существа, — иногда их руки напоминают корни деревьев или покарёженные ветки. Мало ли что мерещится разгоряченному воображению в морозе непогоды.

Они появляются и исчезают, как пузыри на воде. Шекспир называет их «пузырями земли»: земля уже набухла от крови человеческих преступлений. Ведьмы пропадают; поэтические видения приобретают плоть, форму. Эта форма сложно сочетает и древность, и легенду, и одновременно, что главное, жиз-

ненные черты. На сцене государственная история. Корона шотландских королей, показанная художником, необычной лепки. Она высока и увенчана причудливыми зубцами, но это — корона: чтобы завладеть ею, нужны преступления.

Конечно, в руках исполнителей из «Олд Вика» был царский венец, изготовленный из папье-маше и позолоченный. Однако искусство режиссера и актеров заставило поверить в подлинность знака власти. Театр показал вес короны, цену власти: на сцене возникали тени убитых, поля сражений, ступеньки трона, запятнанные кровью, истории исковерканных душ. Режиссер и художник дали спектаклю особые краски. Первые картины были выдержаны в темных тонах. Костюмы, окраска стен были лишены яркости. Но вот убит старый король. Макбет поворачивает ладони: они окровавлены. Леди Макбет берет кинжал: уже и ее руки в крови. Алые пятна замарали лицо Банко. В сцене коронации прожекторы высвечивают королевскую мантию: она кровавого цвета. Кровь как бы заливает сцену. Чтобы ее смыть, Макбет готовит новые преступления.

Игра Пола Роджерса (Макбет) построена на контрасте внешнего облика героя и его внутреннего состояния. Актер часто недвижим, но именно в эти минуты неистовые силы бушуют в его душе. Страсть, которой он одержим, не дает ему возможности успокоиться: неутрахающая тревога, жар боязни и подозрительности распаляют его. Он думает: еще один удар — и устранен последний противник, но миражи опасности неисчислимы. И не только потому, что сильны противники, гибнет Макбет. Нет,


он сам неминуемо приведет себя к гибели. Суть, конечно, не в ворожбе ведьм, а в своеобразной диалектике борьбы за власть. Все это сыграно Роджерсом глубоко и сильно, вплоть до последнего боя: как выразительно хриплое дыхание уже не человека, а затравленного зверя.

Создавая страшный образ леди Макбет, Барбара Джеффорд находит меру искусства, оберегающую сцены убийств и безумия от патологии. С прекрасным бледным лицом и распущенными черными волосами Барбара Джеффорд появляется на сцене и как женщина своего века и как зловещая химера. Одержимость властолюбием, уверенность в праве использовать любые средства для достижения цели — все это превращает жену гламисского тана в чудовище, но образ создан во всей силе и красоте трагической поэзии: смотреть и слушать актрису истинное наслаждение.

Отлично музыкальное сопровождение: тяжелый и тревожный гул барабанов, какие-то странные и отрывистые звуки в ночи — все это неотделимо от общей сценической картины.

...Окончился спектакль, но зрители не скоро покинули театр: аплодисменты продолжались. И вот еще раз поднялся занавес, артисты подошли к краю сцены и приветствовали людей, наполнявших зал.

Ленинградцы благодарили своих гостей за их талант и умение; труппа «Олд Вика» аплодировала советским зрителям. Поэзия сближала людей разных стран. В таких встречах не только радость восприятия искусства, но и надежды на лучшее будущее мира.



КРЫЛАТЫЙ РЕАЛИЗМ



Не только реальные звуки порождают свои отклики в пустом воздухе, но и образы искусства отзываются по-особому в душах людей. А если эти люди — художники, то на образ откликается образ. Произведения одного искусства как бы продолжают в другом: слышимое отзывается в зрительном, созданное цветом способно вызвать к жизни музыкальные образы.

Герои прославленных трагедий и комедий уже давно приобрели плоть рисунка, живописи, скульптуры. Вероятно, если бы устроить выставку всех картин на шекспировские сюжеты, то она заняла бы помещение крупного музея.

Каждый, кто прошелся бы по залам такой экспозиции, вероятно, удивился бы различию понимания даже внешнего облика действующих лиц.

Мало что роднит между собой картины английских художников конца восемнадцатого века (так называемую шекспировскую галерею Бойделля) и романтические офорты Делакура, струящиеся линии видений Блейка и бытовые зарисовки Джильберта; неужели Гамлет и Офелия Данте Габриеля Россети хоть чем-то напоминают мужчину и девушку, изображенных Врубелем? . .

Почти каждое художественное течение откликлось на шекспировские образы, но происходило удивительное явление: старинные пьесы оказались куда более долговечными, нежели отклики на них художников, куда более близких к нам времен. Техника репродуцирования улучшалась, а иллюстрации к произведениям Шекспира быстро устаревали. Теперь трудно смотреть роскошные издания этого писателя:

исторические композиции и жанровые сценки на сюжеты «Макбета» или «Короля Лира» давно уже воспринимаются как старомодные, отсталые по художественному мышлению, сами же пьесы неизменно кажутся современными, жизненно важными.

В театре дело обстояло лучше. Декораторы нашего века не раз находили удачные сценические площадки и декоративное убранство шекспировских спектаклей.

Среди наших художников есть человек, по-особому связанный с Шекспиром. Речь идет об А. Г. Тышлере. Дело не только в том, что Александр Григорьевич украшал своей работой спектакли «Ричарда III», «Короля Лира», «Двенадцатой ночи», — иногда декорации и костюмы было лучшее в постановке, — а в особом влиянии поэзии Шекспира на творчество Тышлера. Мотивы, начатые в театральных работах, годами развивались в живописи.

Привычное для театра слово «оформление» кажется недостаточным, мало что значащим, когда речь идет о Тышлере. Этот художник не оформляет пьесу, а скорее выражает ее поэзию пластикой. Вместо пересказа образуется род перевоплощения. Тышлер не выстраивает фона для действия и не создает жизненной среды постановки, а как бы продолжает строчки — линиями, строфы — пластическими формами, поэтическое движение — цветом. Открывается занавес; еще не слышно ни слова, а стихи уже господствуют на сцене; на подмостках вырос дом — стихотворение, и деревянные скульптуры выстроились суровым ладом старинной баллады; выбежал

шут, на его платье отпечатки растопыренных пальцев: пятна — каламбуры.

В театральных городах-поэмах Тышлера средневековая архитектура образует новые пропорции, фантастические статуи держат на своих головах залы дворца или застенки для пытки. Горожане наряжены в костюмы, сшитые из неведомых тканей, — материи схожи не с тафтой, бархатом или шелком, а со звуками, ставшими штрихами, переливом цвета, игрой блестящей и матовой поверхности. Даже воздух здесь насыщен особым, мерцающим светом.

На сцене сама поэтическая атмосфера произведения, его пластическое ощущение.

Характер зрительного образа сгущен иногда до почти единого определения. В спектакле «Ричард III» в Ленинградском Большом драматическом театре (1935) декоратор построил не только каменные замки, но и занавес сделал каменным; камни заполнили сцену: грудь людей была сдавлена камнями, — костюмы казались сложенными из кирпичей; выходили люди — каменные башни, каменные руки держали мечи; воротники, сбитые из булыжников, подпирали головы.

Не следует принимать эти слова за преувеличение литературного описания. Художник действительно задумал костюмы, напоминающие стены: квадратики кирпичей набивались на холст, цвет напоминал о камне. Глухие холодные стены и жестокие бездушные люди — как бы род бастионов и казематов.

В одной из сцен режиссер хотел вывести маскарадные фигуры. Замысел не осуществился, но

остались эскизы костюмов. Художники не раз придумывали причудливые наряды, в голову приходили своеобразные сочетания мотивов и предметов. Но вряд ли самая смелая выдумка могла бы соперничать с одной из тышлеровских масок. Это был костюм «дамы-тюрьмы»: голова в железной клетке, юбка — каменный мешок, в прическе — кривые ножи, вместо шляпы — рожа палача.

Эскизы так и остались в папке художника нереализованными. Однако потом в его живописи часто возникали отсветы театральных видений. На одном из холстов синий бык мчался по небу над голубым городом, а на спине животного на высоком стуле сидела дама и играла на мандолине; веселые флаги развевались между рогами быка, были воткнуты в волосы амазонки. Художник любит писать женские портреты; вместо причесок — причудливые сооружения, иногда башни, иногда корзины фруктов.

Кто это? Актрисы неведомого представления?.. Эскизы для какой-нибудь пьесы?.. Нет, образы театральной поэзии, маски народных празднеств.

По-разному можно понимать театр; для Тышлера спектакль — род праздника, радостного дня, когда все несхоже с буднями. В этом праздничном театре можно играть и комедии, и драмы. Нетрудно увидеть в эскизах, посвященных «Ричарду III», и суровость века, и жестокость гротеска. Сама же трагичность не присуща искусству этого художника. Его творчество в своей основе жизнерадостно, и каменный мир «Ричарда III» выстроен все же на театральных подмостках. В представлении — даже трагическом — для Тышлера заключен обязательный элемент ра-

дости; горечь и гнев смягчены лиризмом. Вряд ли стоит упрекать за это художника: таков его образный мир. Оказаться в нем — радость для зрителя.

Когда дело доходит до комедии, Тышлер не хочет замечать даже тени грусти. Под синим безоблачным небом несется такой хоровод, что дух захватывает. Это не только веселый карнавал, где каждый забавно вырядился, придумал себе потешный облик, а и маскарад домов. Веселье забралось под все крыши, изменило привычные формы; окаменелое пустилось в пляс. На ветках деревьев плодами расцвели человеческие сердца; выдумщик зодчий выстроил целую улицу на спинах карусельных лошадок.

Что же, каменные костюмы и пестрая гулянка — единственно правильные способы декоративного выражения трагедии и комедии? . .

Иногда слышишь такой вопрос, но вряд ли стоит считать его разумным. Способов выражения неисчислимо много, — на то автор «Двенадцатой ночи» и гений, а слово «правильно» мало что значит в этом случае.

Шекспир принадлежит человечеству, — такие афоризмы высказывались не раз, и звучат они торжественно, однако, говоря по-обычному, это значит и то, что он принадлежит каждому человеку. А если человек — художник, то для него обязательно найдется в шекспировской поэзии и свое, особенное; если же он способен увидеть в общеизвестных пьесах лишь уже показанное, то может быть ему, этому художнику, и не стоит браться за постановку? . .

Несхожи шекспировские спектакли в различных театрах мира. Играют во фраках и среди сукон,

в натуралистических павильонах и в викторианских костюмах, реставрируют «Глобус», выносят постановки на открытый воздух. . .

Может быть, есть основание сказать, что все эти сценические формы одинаково интересны, неизменно приближают классические произведения к современным зрителям? . . . Вовсе нет, идет спор, побеждает не лихая выдумка и азарт оригинальничанья, а глубина понимания, сила выражения, открытие новых сторон образности.

К классическим произведениям нет утвержденного маршрута, и никому не дано права развешивать указующих стрелок и знаков, воспреещающих проход.

Конечно, каждая эпоха знала свои упражнения мракобесов: Шекспира пробовали превратить в мистика, даже в певца нордических идеалов, чего только не пробовали. Но в таких случаях дело было не в своеобразии восприятия, а в способах искажения.

В работах Тышлера предстают шекспировские образы. Трудно не узнать с первого же взгляда Ричарда III, Лира, Шута. Однако, происходит не только узнавание, а и открытие незамеченных ранее черт; фигуры героев кажутся освещенными новым светом. Это образы Шекспира, увиденные Тышлером.

Таковы свойства природы его дарования; своеобразие видения — особое качество этой природы. Тышлер работал со многими режиссерами, однако, следов их замысла не найти в эскизах, все они выражают единое ощущение произведений; зрительный праздник сочинил сам художник.

Одновременно с эскизами декораций Тышлер рисует героев. Менее всего его занимает будущая выставка: наброски делаются на клочках писчей бумаги, на оборотах других набросков.

Рисунки, может быть, самое ценное в этих шекспировских работах. Разумеется, и декорации, и наброски сделаны одной рукой, но многое отличает один род работы от другого. Происходит на первый взгляд странное противоречие: декорации — относятся ли они к «Гамлету» или к «Королю Лиру» — варианты одной и той же площадки, скульптуры — то карусельные звери в комедии, то плачущие ангелы в трагедии — поддерживают подмости, система завес превращает сцену во двор замка или площадь; здесь, в театральном мире, должна разыгаться история действующих лиц.

Кто же они, эти герои, в понимании Тышлера — лишь маски спектакля?.. Но ведь внешняя театральность — игра условностью — давно пройденный нашим театром этап. Кого же в наши дни может увлечь эстетская стилизация да еще шекспировских произведений?..

И тут происходит самое интересное: действующие лица, изображенные Тышлером, не только не маски, напротив, к большинству рисунков театр, казалось бы, не имеет отношения. Решение совсем иной, вовсе не сценической задачи увлекает художника. Множество листов (особенно интересны «Король Лир» и «Ричард III») посвящено образу человека, а не его сценическому облику. Художник пока еще занят не гримом или покроем одежды, а духовной жизнью людей, свойствами их характеров и, что самое

интересное,— основной мыслью, поглощающей все существо человека.

Тяжелая и мрачная сила бесчеловечного века смягчена в тышлеровских образах одухотворенностью, высокой сосредоточенностью человека. Художника не увлекает выражение страсти: Отелло на рисунке поглощен печалью. Как непривычен такой образ!.. Нет ни обычного в иллюстрациях черного лица, ни экзотического костюма; нет и неистовства старых трагиков. Человек не в силах больше смотреть на жизнь, он закрыл лицо руками; печаль наполняет все его существо.

Разумеется, по-разному можно рассказать о черном адмирале, но может быть стоит вспомнить, что первый исполнитель роли играл, по словам современника, «опечаленного мавра».

Множество, казалось бы похожих один на другой, набросков дает возможность проследить путь поисков. Между рисунками почти незаметное отличие, наиболее существенное для искусства. Линия меняет еле заметно свое движение, добавляется штрих, падает легкая тень — отчетливее становится мысль, острее видение, резче черты характера.

В рисунках, посвященных Ричарду III, Тышлер настойчиво ищет духовную суть убийцы-философа, презирающего не только людей, но и самое понятие человечности. На листах поиски жеста, выражения лица, поворота фигуры: кажется, миг, и образ движется, заживет — линия наполнена, напряжена, внутреннее состояние выражено с такой силой, что анатомия искажена, — это и человек, и химера.

Нетрудно узнать в рисунках влияние Гойи. Зловещий гротеск обрядов инквизиции, ужас человеческой бойни, бесчеловечность своего века отразились в офортах испанского художника. Но каждый век знает свою бесчеловечность и гротеск облика, который она принимает. В каждое столетие людям иногда кажется, что им наяву снится кошмар.

Однако рисунки предназначены для театральной постановки. Может ли актер сыграть образ, выраженный Тышлером?.. Не будут ли такие черты на сцене нарочитыми, неправдоподобными?..

На память приходят встречи с одним из тех, кому была бы по плечу эта роль. Незадолго до смерти Соломон Михайлович Михоэлс предложил мне поставить с его участием «Ричарда III». Мы успели встретиться только несколько раз, но мне трудно забыть его рассказ — замысел роли. «У Ричарда, — говорил Соломон Михайлович, — неизменный собеседник, дружок, куманек, с кем он любит советоваться, делиться мыслями — горб. Цель уроды заставить людей поклоняться его приятелю-горбу, обожествлять его. Ричард после каждой удачи, нового злодеяния оборачивается и подмигивает наросту на спине...»

Михоэлс не только рассказывал обо всем этом, но и, встав со стула, играл целые сцены. Забывались помятый пиджак, взлохмаченные волосы по бокам лысины, незагримированное, казалось бы, вовсе неподходящее к роли лицо. Человек низенького роста становился высоким, какая-то дьявольская заносчивость загоралась во взоре — страшный, трагический миф неожиданно возникал в небольшой московской комнате...

Печальна судьба артиста. Отгремели аплодисменты, давно сыгран последний акт. Что же осталось от удивительного искусства?.. Рецензии, пачка фотографий, позы, редко одушевленные внутренней жизнью (фотограф возился со светом, снимал с поддержкой да еще после спектакля). И все же Михоэлс счастливее многих своих товарищей по профессии: остались тышлеровские рисунки. И поэтому остался в какой-то мере и его образ короля Лира.

Первые наброски — традиционный властитель Британии, огромная борода, патетический жест. Серия совсем иных набросков: Лир и шут, Лир и Корделия. В отношениях образов находится главное: мудрость, за которую заплачено жизнью. Таким, как на этих рисунках, Лир и появлялся на сцене Госета. Открывался занавес — древний мир пьесы, самый ее глубокий слой, оживал в декорациях: деревянные скульптуры казались при свете прожекторов изваяниями из желтоватой слоновой кости, на них покоился ларь, слуги баграми раскрывали створки крышки, собирались придворные, входили сестры-наследницы. Все это после декораций не казалось удивительным или же сильно выраженным — ни поступь актеров, ни планировки режиссера... Но вот из-за занавеса появлялось лицо Лира. Плоский профиль, выпяченная нижняя губа и поразительный, надолго запоминающийся взгляд: древняя, горькая мудрость старого человека, смотрящего на жизнь, познающего мир. Михоэлс любил вспоминать, что в Библии слово «познать» значило и открыть связь вещей и стать близким женщине: речь шла о величайшей страсти, поглощающей человека.

Михоэлс открывал своим исполнением мифологический слой трагедии. Артист играл внешне спокойно, редко повышая голос, но, когда я как-то во время антракта зашел за кулисы, — Михоэлс лежал в своей маленькой уборной на потертом клеенчатом диване. По лицу Соломона Михайловича струился пот, дышалось с трудом. «Вы знаете,— сказал он мне, — очень трудно негромко играть. Я не согласен с режиссером: он хочет, чтобы на сцене была буря — проектируют тучку на занавес, шумят за кулисами. . . Мне хочется показать бурю только в душе, а для этого нужно тихо играть, совсем тихо. . .»

Душевная буря Лира — Михоэлса запечатлена в рисунках Тышлера.

Лир, Ричард III, шут, Корделия, — всматриваясь в рисунки, думаешь о свойствах художественного отражения жизни. На этих листках часто нарушена анатомия, утрированы отдельные черты, изменены пропорции. Реализм ли это? . . Разве встретишь таких людей, кому удалось наблюдать подобный склад фигуры? . .

Но тут вспоминаются шекспировские образы. И понимаешь, что утрированность рисунков — шекспировская и нарушение привычных пропорций — тоже принадлежит Шекспиру. Это он, автор «Ричарда III», создал короля-урода, злобного недоноска, который все же на голову выше окружающих по размаху своих планов, смелости мысли. Может быть, и каменный его костюм не покажется таким уж странным, если на память придут излюбленные автором метафоры «каменных сердец», «сердца более твердого и холодного нежели камень стен».

Поэтический реализм шекспировских образов — в их материальности, в ощущении истории, а не во внешнем жизнеподобии.

Если пересказать стихи, посвященные гибели Офелии, прозой, физиологическая неправдоподобность картины смерти станет очевидной. Разве можно, распевая песни, плавно погрузиться на дно, «в муть смерти»?..

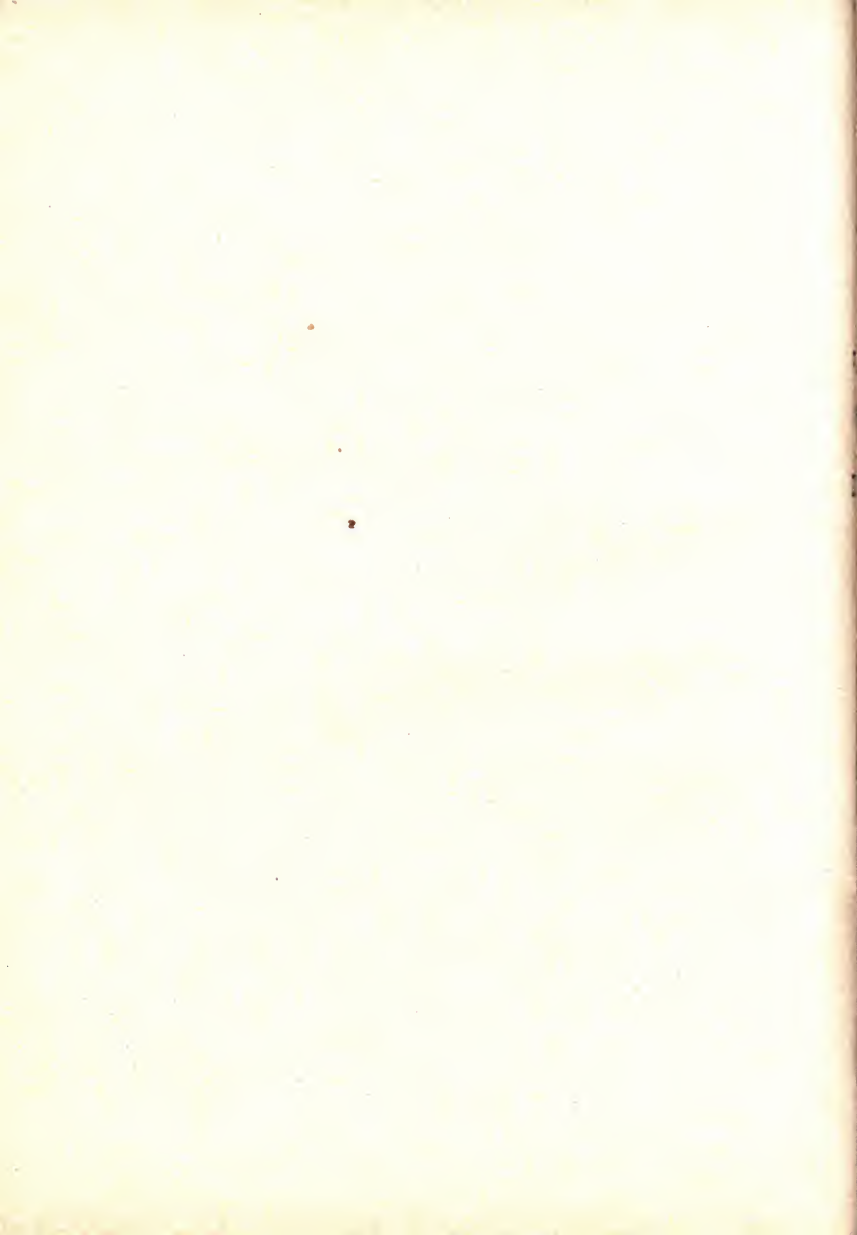
Поэзия Шекспира проникала в глубь душевных движений и процессов истории по-особому: гипербола, сдвиг времени и пространства, вольный переход от возвышенной к обыденной интонации характерны для образности поэта. Сильной стороной искусства Тышлера является ощущение стихии такой поэтичности. Это ничуть не мешает определенности выражения эпохи; сценические формы вырастают из средневековых деревянных скульптур, феодальных башен, домов по бокам старинного лондонского моста; сама сцена — вариант подмостков площадного театра.

Еще одна черта отличает замыслы Тышлера. В карнавальных фигурах, раскрашенных завесах, флагах на высоких шестах живет веселый дух народного театра, любящего яркость красок, сплав реального и фантастического.

Так возникают зрительные образы, подобные эху поэзии.



КОРОЛЬ
ЛИР



Уже с прошлого века драматурги **БУРЯ**¹ полюбили по-дробно излагать все относящееся к месту действия, обстановке. По сравнению с их долгими описаниями, ремарки Шекспира поражают краткостью; иногда только одно слово, иногда два однообразно повторяются в большинстве его пьес: улица, тронный зал, равнина, двор замка. . .

Вероятно, и эти указания писал не автор. Общеизвестно, что театр тех времен не знал декораций. Под открытым небом, при дневном свете были видны ничем не украшенные площадки, изредка выносилось кресло, может быть, ставился стол. Зрители отлично понимали условность, — она ничуть не мешала восприятию пьесы. Между публикой и театральной компанией испокон веков был как бы заключен договор: если актер прошел через сцену — переменилось место событий, и, возвращаясь, он попадает уже на другую улицу, а может быть, и в иное государство. В глубине помоста — темный ковер, значит, дело происходит ночью, светлая завеса обозначает день.

¹ В 1941 году в журнале «Театр» была напечатана моя статья о «Короле Лире». Я работал над ней, готовясь к постановке этой трагедии в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького. Увидев свои мысли осуществленными на сцене, я смог проверить возникшие предположения — одни подтвердились, другие оказались надуманными. Мне захотелось продолжить работу. Это обычное воздействие шекспировских произведений. Образы, некогда возникшие в сознании, сопровождают жизнь. Проходят годы, расширяются и усложняются ассоциации, определения, казавшиеся достаточными, утрачивают убедительность; становится видно, что они объясняют лишь отдельные и часто не самые значительные стороны произведения. Под внешними слоями открываются все новые и новые, еще более мощные слои.

Когда же выбегают три фехтовальщика — идет кровопролитное сражение армий.

Над всем этим нередко посмеивались сами авторы.

Но хотя спектакль игрался в условном пространстве, драматическая поэзия была близка к реализму, с его стремлением к точному и подробному воспроизведению жизненной среды. Перечитывая теперь эти страницы, мы найдем в них не так уж много условного.

Возникало любопытное противоречие: перед глазами были три оголенные, ничего не изображающие площадки, а слух воспринимал подробный рассказ об оттенках красок рассвета, ветре, сбивающем с ног, полях, покрытых узором цветов и трав. Расцветала и увядала природа, кружился снег, открывались картины человеческой жизни во дворцах и в разрушенных лачугах.

Ровный дневной свет освещал одни и те же ковры и доски, а поэзия переносила действие в жизненную среду — особенную для каждой из пьес.

Невидимые декорации возникали в ходе поэтического развития. Они создавались не из холста, дерева и красок, но из слов. Появляясь только в сознании, незримые картины обладали способностью расширять границы театра до бесконечности, превращать реальное в фантастическое, объединять природу и чувства человека.

Стихи выстраивали декорации.

Их должен был воспринимать уже не зритель, а слушатель. Иногда автор прерывал действие и просил публику вообразить все то, без чего дальнейшие

сценические события были бы, попросту говоря, непонятными. Автор просил слушателей представить себе чужеземные города и старинные битвы. От его имени к зрительному залу обращался условный, не участвующий в сюжете персонаж, обычно он назывался Хор или Пролог. Это был самый простой способ рассказа. Более сложным являлось описание ночи убийства короля Дункана или появление призрака в «Гамлете». Пейзаж возникал в разговоре: действующие лица описывали холод ночи, порыв ветра, сорвавший трубу с крыши, они говорили, что луна зашла. Все это не только уточняло время и место, но и создавало эмоциональный тон сцены, воздействовало на душевное состояние героев.

И совсем иным был пейзаж «Короля Лира». Картины природы, движущиеся, непрерывно меняющие характер, находились в этой пьесе во взаимосвязи не только с внутренним миром героев, но и с развитием темы.

Причины, существенные для самой основы поэтического строения трагедии, вызвали бурю, незримую на сцене, но бушующую сквозь весь образный строй «Короля Лира».

В народной поэзии с древнейшей поры описывались явления природы. Они возникали в фантастических образах: причины происходящего вокруг были неведомы, борьба за подчинение природы человеку еще не начиналась. Могущество стихий казалось беспредельным. Всесильные божества окружали человека, властвовали над ним.

Глубочайший слой искусства — образы мифов, религиозные и поэтические, — явился потом своеобразной сокровищницей. Не раз художники обращались к богатствам народного творчества: древние образы оживали, наполнялись иным содержанием, меняли свои формы. Но ответ мифов обнаруживал себя сквозь множество новых образований.

Зловещими были образы грозы и бури — кары, ниспосланной богами на людей, гибели, разрушения. Грохоча, мчалась по небу дикая колесница, землю ослеплял огонь — это кони били копытами по облакам, высекали искры; тысячеконечная огненная плеть хлестала леса и селения, вспыхивали пожары, людей охватывала жажда разрушения, убийства. Воцарялся хаос, все обращалось в прах. Народное творчество стремилось выразить грозное величие сил, угрожающих человеку. Образы были полны буйного движения, злой мощи, воинственности.

С раскатами грома и полыханием огня буря входила в искусство, как образ бедствия, разрушения, гигантской катастрофы.

В предисловии к «Возмездию» А. Блок писал, что он привык сопоставлять все доступные его взгляду факты времени из самых различных областей жизни — и наиболее существенные, и незначительные, — и что в этом сопоставлении возникал для поэта «единый музыкальный напор». О ритме, «проходящем сквозь всю поэтическую вещь гулом», говорил Маяковский.

Конечно, менее всего речь шла о соотношении ударных и неударных слогов — размере стихов. Под «музыкальным напором», «гулом» понималось внутреннее движение, ритм — отражение тяжелого счета подземных толчков истории. Эхо поэзии повторяло раскаты гула событий.

Гулом проходит сквозь трагедию о короле Лире буря; в ощущении ее единого музыкального напора движутся и чередуются события. Что же выражает собой этот пронизывающий трагедию вихрь?

Горный обвал может начаться из почти незаметно-	ЗАВЯЗКА	го движения од-
	ТРАГЕДИИ	ного камня. Но
жжение множество усилий: порыв ветра колыхнул, толкнул уже расшатавшееся; разрушительная работа многих лет оказалась завершенной, — последнее дуновение переместило центр тяжести камня, и он покатился, сшибленные им, валятся другие, маленькие падают на огромные — уже качаются вросшие в землю глыбы.		вызвало это дви-

Лавина обрушивается, выворачивая деревья с корнями, в щепки обращая жилища. Все, что годами было неподвижным, теперь само движение, и, кажется, нет силы, способной остановить, задержать этот всеокрушающий напор. . .

Высказано множество предположений о причине трагических событий «Короля Лира», будто бы единственной или хотя бы решающей: неблагодарность детей, старческое самодурство, пагубность решения делить государство.

Множество страниц написано, чтобы объяснить неудачный ответ Корделии, повлекший за собой столько бед.

Но как бы ни было убедительно каждое из этих объяснений и предположений, оно посвящалось лишь заключительному движению, дуновению, бессильному столкнуть с места даже небольшой камень. Только в единстве противоречивых усилий эпохи, в столкновении множества устремлений времени можно понять образный строй «Короля Лира» — «единый музыкальный напор» бури.

Уже не раз писалось, что нелегко объединить приметы времени каждой из сцен. Некоторые имена заставляют предполагать, будто действие происходит за восемьсот лет до нашей эры, но титулы графов, герцогов, лордов переносят в другую эпоху. Клятвы Аполлоном и Юноной не вяжутся с чином капитана и герольдом, вызывающим рыцаря на турнир.

Каждая из черт отделена от соседей веками; попытка как-то их соединить приводит лишь к путанице столетий и обычаев. Однако все это лишь внешние признаки; стоит заглянуть в суть происходящего, как становятся видны очертания века. На шахматной доске сразу же расставлены основные фигуры.

«Я думал, что герцог Альбанский нравится королю больше, нежели герцог Корнуэльский», — говорит лорду Глостеру граф Кент.

Король, соперничающие между собой герцоги, следящие за ними придворные, объединенное и вновь распадающееся на части государство. За стенами королевского замка появляется пейзаж: степи и нищие селения, каменные башни на высоких холмах.

Замок властвует над хуже укрепленными крепостями феодальных разбойников, вокруг пустота, гнилая солома на крышах лачуг, виселица и колесо для четвертования — обязательные детали ландшафта.

Люди, собравшиеся во дворце, беспокойны. Побочный сын лорда Глостера Эдмунд законом обречен на бесправие; имущество рода получит старший сын, наследник майората Эдгар. Младший брат был девять лет в отсутствии. Он приехал, полный зависти и злости; его цель погубить законного наследника и присвоить себе все, чем владеет отец, вызывающий у Эдмунда лишь презрение.

Герцог Корнуэльский затаил планы уничтожения герцога Альбанского, он опасается его возвышения. Из разговора Глостера и Кента известно, что король лучше относится к Альбани, нежели к Корнуэлю; распря, которая приведет к войне между герцогами, уже назревает.

Из трех наследниц престола две — Регана и Гонерилья — ненавидят третью, младшую сестру Корделию. Они завидуют любимой дочери короля и боятся друг друга; они соперницы при дележе наследства.

Французский король и Бургундский герцог приехали сватать младшую дочь. Менее всего речь идет о любви; предполагаемый брак — династическое событие. Поэзия выражает спор владений и имущества, а не любовное соперничество: руку Корделии оспаривают «бургундское молоко» и «французские лозы».

От свадьбы зависит новое соотношение политических сил. Еще до того как король произнес свои

слова, все эти люди подготовлены самим ходом событий к столкновению, борьбе, войне.

Напряженная тишина перед наступлением бури напоминает это начало. Следует сцена раздела государства, вызвавшая так много обвинений в неправдоподобности.

Л. Толстой — наиболее суровый критик Шекспира — начинал осуждение его творчества с завязки «Короля Лира», считая ее особенно нелепой. В очерке «О Шекспире и о драме» Лев Николаевич излагал сцену в своем пересказе: «...трубят трубы, и входит король Лир с дочерьми и зятьями и говорит речь о том, что он по старости лет хочет устраниваться от дел и разделить королевство между дочерьми. Для того же, чтобы знать, сколько дать какой дочери, он объявляет, что той из дочерей, которая скажет ему, что она любит его больше других, он даст большую часть. Старшая дочь, Гонерила, говорит, что нет слов для выражения ее любви, что она любит отца больше зрения, больше пространства, больше свободы, любит так, что это мешает ей дышать. Король Лир тотчас же по карте отделяет этой дочери ее часть с полями, лесами, реками, лугами и спрашивает вторую дочь. Вторая дочь, Регана, говорит, что ее сестра верно выразила ее чувства, но недостаточно. Она, Регана, любит отца так, что все ей противно, кроме его любви. Король награждает и эту дочь и спрашивает меньшую, любимую... Корделия... как будто нарочно, чтобы рассердить отца, говорит, что, хотя она и любит, и почитает отца, и благодарна ему, она, если выйдет замуж, то не вся ее любовь будет принадлежать отцу, но будет любить и мужа,

Услыхав эти слова, король выходит из себя и тотчас же проклинает любимую дочь самыми страшными и странными проклятиями. . .»

На первый взгляд изложение беспристрастно, однако это не так. В самом способе рассказа, в его, казалось бы, подробности и отчетливости заключен художественный прием сатирического характера, обычный для Толстого. Подобным же образом осмеяно богослужение в «Воскресении» или опера в «Войне и мире»:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображающие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками».

Сатирическая цель очевидна, и мысль выражена ясно: только в обществе тунеядцев подобное искусство может считаться нужным людям, на деле — это даже не искусство, а какое-то бессмысленное зрелище. В этом и заключается прием, с помощью которого пародируется все происходившее на сцене. Автор тщательно перечисляет материалы, из которых изготовлены костюмы и декорации, внешность и жесты актеров. Забывает он только музыку. Но

именно она — основа этого рода искусства, дающая всему смысл и жизнь.

Стоило только заткнуть уши, певцы и танцоры сразу же превратились в ряженых бездельников, глупо раскрывающих рты, разводящих почему-то руками и бессмысленно перебирающих ногами. Искусство исчезло, — остался крашеный картон, толстая девица, мужчина в нелепой шляпе с пером и будочка суфлера.

Так же поступил Толстой, пересказывая «Короля Лира». Языком описи он перечислил метафоры и гиперболы, сохраняя при этом особенно неподходящую для шекспировской энергии невозмутимую интонацию протокола. Подробно изложив внешнее действие, он пропустил все, дающее смысл сцене, как бы не заметил внутреннего развития, не захотел услышать поэтического подтекста, — и тогда за пределами изложения оказались мысли и чувства людей, остались лишь слова и события. Слова поэзии, пересказанные прозой, потеряли смысл, а событие стало происшествием и притом неправдоподобным.

Писатель, прекрасно понимающий музыку, прикидывался глухим, лишь бы доказать, что искусство, лишенное религиозно-нравственной идеи, не нужно людям. В период страстного увлечения этой идеей Толстой сравнивал человека, сочиняющего стихи, с пахарем, который решил бы идти за сохой, пританцовывая. В ту пору поэзия представлялась писателю лишь безнравственным баловством. С таких же позиций было изложено и содержание «Короля Лира». За пределами изложения оказалась поэзия. Остались лишь ужимки танцора, пробующего пахать.

Изыъявление любви к отцу не должно было определить меру наследства, отданного каждой из дочерей. Шекспир не скупится на подробности, лишь бы пояснить: раздел владений уже закончен и сделано это задолго до начала дворцового торжества. Сцена с наследницами — заключительная церемония. Глостер, встретивший Кента, идущего на торжества, говорит ему:

— Части так выравнены, что при самом внимательном разборе нельзя сказать, какая лучше.

Хотя Лир и предлагает Корделии так рассказать о своей любви, чтобы ее слова побудили его наградить любимую дочь «долей обширнее, чем сестрины», но обращение это нельзя понимать буквально; известно, что две из частей уже отданы старшим наследницам, каким же образом ответ Корделии может ей доставить лучшую долю? . .

Раздел определился не ответами наследниц, а соображениями совсем иного порядка. В начале церемонии Лир обращается не к дочерям, а к их мужьям:

Сын Корнуэль наш и ты, любимый столь же
Сын Ольбани, сейчас мы огласим.
Что мы даем за дочерьми, чтоб ныне
Предупредить об этом всякий спор.¹

Предотвращение споров, иначе говоря междоусобной войны, — причина равенства частей наследства: даже склонность к герцогу Альбанскому не влияла на короля. Заранее известна была и доля Корделии: бургундский жених просит в приданое лишь то, что ему было обещано, «не больше и не меньше».

¹ Стихотворные цитаты из «Короля Лира» даются в переводе Б. Пастернака.

Событие свершилось. Церемония должна закончиться благодарностью каждой из наследниц, их слова для Лира — исполнение одного из древних обычаев: дочери обязаны торжественно говорить о своей любви к отцу, а король, даже ушедший от власти, не может существовать без свиты в сто рыцарей.

Но это только частичное значение сцены: для Лира все происходящее полно величественной поэзии и глубокого смысла. В восемьдесят лет нет достаточно сил, чтобы властвовать, то, что он еще до смерти отдал свое государство наследницам — мудро и справедливо. Речи дочерей кажутся ему не только обрядом, но и выражением истинного отношения: слова любви заслужены.

Гонерилья охотно исполняет обряд; все дело в том, что она исполняет его даже со слишком большим старанием. Возвышенность тона настолько преувеличена, что сама форма выдает отсутствие чувства. Обычно так и случается в жизни: громкие слова чаще всего выражают пустоту, пафос прикрывает равнодушие.

Все это важно не только для понимания душевного склада герцогини Альбанской, а и для характера Лира: тирания привела к слепоте. Даже грубо позолоченные жестянки нетрудно всучить деспоту за чистое золото.

Отношение к подделке — пробный камень для всех лиц.

Лир не замечает ничего странного в речах двух дочерей. Корделия, — действительно любящая отца, — понимает, что и от нее ждут слова в том же стиле.

Ответ Корделии часто признавался неестественным:

...Я вас люблю,
Как долг велит, не больше и не меньше...

И действительно, если позабыть предшествовавшее, подобное обращение к отцу не может показаться жизненным. Но это не рассказ о любви, а отповедь лести, отказ от участия в соревновании. Если в характере Корделии увидеть не только искренность, но и упорство, силу воли, если узнать в ней одну из шекспировских «воительниц», станет ясным: эти слова — протест. Величавым декларациям младшая дочь противопоставляет нарочито сухие слова. Она не только не хочет извлекать выгод из своей любви, но ей отвратителен и сам обычай, если его исполнение может быть выражено в такой форме.

Незначительное становится значительным. Обряд выражает уже не только форму, а и суть жизненных отношений. Все, показанное в трагедии, раньше было лишь обманчивой внешностью. Теперь начинает выявляться внутренний смысл происходящего.

Церемония испытания любви дочерей оборачивается множеством значений.

Произведения Шекспира продолжали работу поколений. Века взрыхляли литературную почву: сказки, предания, старинные хроники, пьесы безымянных сочинителей — все это заготовило для Шекспира остоны фабул, контуры характеров. И, что было самым главным, донесло до него традицию народного искусства. Именно эта традиция — творчество

народа, выразившее себя в обобщениях мифов и сказок,— вновь, уже с другим смыслом и иной силой, дала себя знать в трагедиях.

Представляется интересным, что, разрабатывая старые истории, Шекспир обычно останавливал внимание на более древних слоях сюжета, нежели на всем, написанном позже и, казалось бы, более близком к профессиональной драматургии.

Шекспир подхватывал не эстафету «вечных» тем, а лишь поэтическую традицию. Он не улучшал сюжеты прошлых пьес, но наполнял их иным жизненным материалом. Содержание давала действительность. Жизнь ломала схемы представлений с моралью, наполняла новым смыслом наивные легенды.

Поколения трудились над историей старого короля и его неблагодарных дочерей.

Европейский фольклор знает множество вариантов этой фабулы. Народы любили рассказывать сказку про короля, решившего испытать любовь своих дочерей. Он предложил каждой из них рассказать, как она его любит, найти сравнения для своей любви. Старшая сказала, что любит отца, как самое сладкое лакомство, средняя сравнила свое чувство с любовью к красивому платью. Младшая ответила: как соль. Ответ оскорбил короля; в гневе он изгнал младшую дочь и роздал все имущество двум остальным. Но пришло время, изгнанный из своего государства, он испытывал страшный голод, и вот принесли ему самое простое кушанье, но оно было не соленое, его нельзя было есть. Так король узнал цену соли.

Сказка попала на страницы летописи. В двенадцатом веке в истории бриттов Готфрида Монмутско-

го появляется легендарный Лир — сын короля Бладуда. Решив отдать власть своим трем дочерям, Лир подвергает их «испытанию любви». На этот раз ответы дочерей похожи на слова шекспировских героинь. Гонерилла говорит, что отец для нее дороже души, Регана любит его больше всего на свете. Младшая дочь в свою очередь задает королю загадку: «Есть ли такая дочь, которая бы любила отца больше, чем отца? Я не думаю, чтобы какая-нибудь дочь решилась утверждать это даже в шутку. Я всегда любила и буду любить тебя как отца. Если же ты хочешь выпытать от меня больше, то слушай: сколько ты имеешь, столько и стоишь.»

Разгневанный король изгоняет Корделлу, делит государство между двумя другими дочерьми. Потеряв в дальнейшем все владения, он убеждается в истинности слов младшей дочери: теперь он ничего не имеет и уже никто его не любит. Он понимает, что любили не его, а его богатство.

Изгнанный Гонериллой и Реганой, он находит прибежище у Корделлы, вышедшей замуж за короля франков. Любовь младшей дочери оказалась подлинной.

Историки литературы насчитывают более пятидесяти обработок этого сюжета. Он дошел до Шекспира и в хронике Голиншеда, и в поэмах Хиггенса и и Спенсера. И, наконец, в так называемой «старой пьесе» «Правдивая история о короле Лире и его трех дочерях», представленной в 1594 году в театре «Роза».

В этой пьесе сказочный мотив «испытания любви» закончил первичное существование. Это была уже не

легенда и не притча, а сочинение, обладающее жизненным правдоподобием. В особенности это относилось к завязке. Толстой считал и всю старую пьесу, и в особенности ее первую сцену, значительно более художественной, нежели сочиненную Шекспиром:

«В старой драме Лир отказывается от власти потому, что, овдовев, он думает только о спасении души. Дочерей же он спрашивает об их любви к нему для того, чтобы посредством придуманной им хитрости удержать на своем острове любимую меньшую дочь. Старшие две сосватаны, меньшая же не хочет выходить, не любя ни одного из близких женихов, которых Лир предлагает ей, и он боится, чтобы она не вышла за какого-нибудь короля вдали от него».

Такого рода психологическое оправдание оказалось ненужным Шекспиру, — не только лишним, но и противоречащим его замыслу, — он не писал образов королей, думающих только о спасении души; изменился и старый мотив: государство было разделено между наследницами еще до начала «испытания любви».

Само же «испытание» было возвращено к сказочной традиции, но ему отведено другое место и придано иное значение.

Мысль об истинной стоимости человека стала смыслом этого мотива. Ответ младшей дочери из летописи Готфрида Монмутского — «сколько ты имеешь, столько и стоишь» — был раскрыт в глубочайшем, полном народной мудрости смысле.

Что же определяет истинную стоимость человека: то, чем он владеет, или то, что заключено в его ду-

шевных качествах? Находится ли ценность в зависимости от его жизненного положения, или он сам по себе, даже не обладая ничем, является этой ценностью, и каковы взаимоотношения между богатством и подлинной стоимостью человека?

Испытание меры истинной стоимости дало внутреннее движение всей трагедии. «Испытание любви» заняло только небольшую часть этой трагической проверки.

В философии трагедии вновь ожило, но уже совершенно по-иному выраженное народное противопоставление сахара, красивого платья и соли. За героями показались общественные силы. Что же касается психологического оправдания, то в реальной среде лесть Гонериллы потеряла необычность. Глухота старого короля к фальши тоже перестала казаться неправдоподобной.

Объяснение происходящему дала жизнь.

Исключительное выражало лишь обычное.

В числе обычного был и расцвет всех видов лести. Любое из авторских посвящений, создававшее ореол вокруг имени мецената, в угодничестве оставляло далеко позади себя фантазию старших дочерей Лира. Подле повелителя, не ограниченного в своей власти, непременно существовали люди, из всех сил раболепствующие, готовые обожествить тиранию. И почти всегда те, кому приходилось все это выслушивать, выслушивали с удовольствием; и даже если эти государственные деятели и были людьми умными и опытными, ум и опыт не мешали им быть глухими к фальши и доверчиво принимать восторженную оценку своей личности за ее истинное значение.

Издавна это явление приобрело такой масштаб, что Данте не поскупился отвести в аду для льстецов целый ров, где они визжали и хрюкали, брошенные в зловонные отбросы и нечистоты.

Стоит увидеть события трагедии происходящими не в условном сказочном пространстве, а в реальном мире деспотии, и поведение Гонерильи, Реганы и Лира покажется жизненным.

Способы изображения времени в «Короле Лире» непохожи на привычный нам историзм реалистической драматургии. Шекспир нередко выражает суть событий формами, внешне как бы противоречащими этой сути. Иногда он рассказывает об одной эпохе, но упоминает при этом другую; сочиняя сказку, он описывает реальность, исторические факты переплетает с легендой; он ошибается в географии, нетверд в хронологии.

Утверждать, что все его анахронизмы закономерны, — опрометчиво. Но не менее легкомысленно счесть их лишь результатом условности елизаветинской драматургии или спешки в работе.

Причины переплетения эпох и стран нередко заключались в самой поэтике.

Общеизвестно, что, как бы ни именовались автор места действия и какие бы имена ни носили герои, события и характеры были связаны с современной ему Англией. Но это утверждение, верное в своей основе, совсем не обозначает, что среда всех трагедий была одной и той же, а события веков являлись лишь маскарадом. Никто еще не пробовал перенести «Гам-

лета» в мир «Ромео и Джульетты», или сыграть «Отелло» в костюмах «Макбета». Значит, не так уж были несущественны и указанные страны, и век, в который по пьесе происходили события.

Вернее всего сказать, что эти события происходили и в елизаветинской Англии, и в какой-то другой (указанной в пьесе) стране, в эпоху Шекспира, но с его эпохой сливались черты другого (указанного в пьесе) времени.

Для чего же нужен был сдвиг времен и укладов?

Стараясь понять жизнь, Шекспир отыскивал корни явлений, уходящие далеко вглубь, сталкивал предание и реальность, древний уклад и современную страсть.

В смешении эпох и стран он находил возможность сравнения, подчеркивания, обобщения.

Не случайным было смещение времен и в «Короле Лире». Легендарные имена короля и его дочерей сохранились в трагедии не только потому, что так назывались эти герои в старину. Не случайностью являлось и то, что имена их остались, а другие, данные лицам, похожим по фабульному положению на прошлые варианты, были заменены новыми.

Чтобы со всей силой контраста выявить современные процессы, и на главное действующее лицо, и на завязку событий была брошена тень другой эпохи.

В новом веке и уже в совсем ином качестве повторилась история старинного героя. Герой этот стал образом, одновременно и связанным с описываемой эпохой, и противоположным ее устремлениям.

99 В некоторых свойствах своей натуры Лир отличен от всех его окружающих. Он иной, непохожий на

всех, кто стоит рядом. И именно потому, что он иной, возможна и такая сила заблуждения и не меньшая сила прозрения.

Что же отличает образ Лира от других действующих лиц?

Прежде всего масштаб. Лир наделен поэтической мощью героя древних преданий. Каждое из движений, выражающих его характер, наполнено огромной силой. Этот человек принадлежит к какому-то другому, не современному роду и племени. И хотя Регана его дочь, а ему восемьдесят лет, кажется, что он родился на несколько тысячелетий раньше своей дочери.

Огонь патриархального костра освещает его фигуру.

Иногда он кажется пришедшим из доисторического времени, героического века, когда, по преданию, обитало на земле племя людей, величественных и в добре, и в зле. Высшей властью обладал старейший, мудрый старшина рода.

Родовым старшиной, фигурой ветхозаветных преданий предстает иногда Лир. В его убеждении в своей правоте заключены не простота или безумие, а поэтическое величие. Его образ связан с легендами о времени, когда только узнавали цену золота, люди еще не стали коварны и хитры, не делали различия между словами и мыслями.

В «Короле Лире» — обилие библейских образов. Ветхозаветные проклятия гремят в поэзии. Отчаяние плачей, экстаз пророчеств наполняют ритмы силой, страстью. Древние символы и аллегории создают могучие сравнения.

Ораторский пафос Возрождения нередко был связан с густотой тона этих образов. И что существенно: библейские слова становились мятежными. Когда Лютер переложил псалом сорок шестой, то получилась, как писал Гейне, «Марсельеза Реформации». Пророки Иеремия, Даниил, Иезекиил снабдили изречениями Томаса Мюнцера.

Однако не только эти «громкие и закованные в железо старые слова» (Гейне) — просвечивающий слой предания — определяют образ Лира. Неразрывно с древними чертами, меняя форму и суть этих черт, существуют и иные свойства.

Сквозь легендарный образ проступают жизненные черты деспотического владыки: можно узнать, как он судил, чеканил деньги, набирал солдат. Множество подробностей, относящихся ко времени его правления, обнаружатся во время сцен сумасшествия. Картины прошлого связаны с войной, насилием, кровью. Король-воин, он сам учил солдата правильно натягивать тетиву лука, королевская рука твердо держала меч.

Было время,
Своим точеным добрым палашом
Заставил бы я всех их тут попрыгать.

Не только мысли о попорченной справедливости владеют им, а и воинственные воспоминания:

Ста коням в войлок замотать копыта
И — на зятьев! Врасплох! И резать, бить
Без сожаленья! Бить без сожаленья!

Если позабыть все, связанное с преданием, пропадет поэзия и масштаб фигуры, но если увидеть лишь эти черты и не понять всего отражающего

действительность, — исчезнут и смысл образа, и его трагическая сила. Лир постиг царящую в мире несправедливость, но одним из выражений этой несправедливости было и его владычество, был он сам — король.

В сценах, достигающих наибольшего трагизма, Лир осуждает не только отвлеченное понятие власти, но и реальную власть, которою он сам обладал. Теперь такая власть ему кажется противной разуму, преступной. Ужасающие картины народного горя отражают действительные отношения эпохи. Это горе — следствие владычества Лира.

Трагедия Лира заключалась не только в том, что у старика отца оказались неблагодарные дочери. Все здание его королевского величия оказалось непрочным, подобно всякой власти, сильной только угнетением и страхом, слушающей лишь лстивые слова.

Истинная жизнь была скрыта от короля. Он видел только наружность людей, внешний вид вещей, отношений.

Лживый мирок заменил для него мир. Этот мирок отразился в сознании, заслонив собою жизнь. Лесть ослепила старого короля. Его мышление перестало отражать действительность, фантастические представления он принял за реальность. «Малый мир» человека (излюбленный философский и психологический образ елизаветинцев) подменил большой мир жизни. Поэтическое выражение этого величайшего человеческого заблуждения насчитывает вековую традицию, и Бэкон с удовольствием вспоминал слова

Гераклита: «Люди, ищущие истину в собственном своем маленьком мире, а не в большом».

Лир хотел найти истину в собственном маленьком мире.

Король обожествил свою личность. Ему стало казаться, что вовсе не власть, полнотою которой он обладал, определила его место в жизни, но внутренняя неизменная ценность его человеческих достоинств. В сознании Лира постепенно образовалась искаженная картина реальных связей — слепки наружности отношений, а все окружавшее короля было показным, поддельным. Зеркало восприятия потускнело, изогнулось — стало кривым. Менялся мир, но искривленный, тусклый мирок сознания человека, загородившего себя от жизни, оставался все таким же.

Образы этих двух миров предстают в самом начале.

Подземные толчки сильнее и сильнее сотрясают большой мир: еще удар — и все рухнет. Все уже прогнило; любые виды человеческих связей и отношений держатся лишь на тоненькой ниточке. Еще усилие — и не только государство распадется на три части, но и все существующее развалится на куски, разобьется вдребезги.

Этого не замечает Лир.

Он видит позолоту, улыбки, красивые одежды, слышит лишь восторженные слова. В его малом мире — ни облака. Там господствуют покой, идиллия. Все происходящее прекрасно: мудрый и справедливый король осуществляет свою последнюю волю, сейчас он снимет с головы корону и, окруженный

всеобщей заслуженной любовью, отдаст власть наследницам; теперь они будут охранять справедливость. Седой патриарх в последний раз творит закон. Начинается древнее испытание любви.

Но теперь не только Лир задает вопросы дочерям. Сама жизнь загадывает старому королю загадку: что важнее для человека — сахар, красивое платье или соль?

Туман лести закрывает перед королем смысл испытания. Лир продолжает искать истину лишь в своем малом мире, в нем он ищет ответа. Старый король переживает последние минуты своего самого счастливого дня.

Он отвечает: сахар и красивое платье важнее соли.

Проклята и изгнана младшая дочь. За Корделию, за древнюю правду вступается Кент — последний из хранителей древней чести, но молчит Глостер — царедворец, не способный возражать своему повелителю, даже если тот неправ.

Дуновение ветра сдвинуло камень.

Все, расшатанное временем, колыхнулось, двинулось, рухнуло. Мертвый свет молнии озарил лица — в них не было ничего человеческого: хищность и жадность превратили их в морды зверей. Долгий и тяжелый удар грома расколол небо. Буря началась.

В статье о Мочалове в роли Гамлета Белинский описывал душевное состояние датского принца, — оно может быть отнесено к большинству шекспировских героев.

«Он пока доволен и счастлив жизнью, потому что действительность пока не расходилась с его мечта-

ми. . . Такое состояние есть состояние нравственного младенчества, за которым должно последовать распадение. . .»

Распадение, по словам Белинского, — «переход от младенческой бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимые условия для перехода в мужественную и сознательную гармонию. . .»

Так же развивается и образ Лира: вначале нравственное младенчество, самонаслаждение духа. Закономерностью исторического развития подобные призрачные гармонии рассеиваются под первым же натиском реальности. Не существует железных оград, которыми можно было бы оградить сознание от действительности.

В «малый мир», уничтожая иллюзии и рассеивая призраки, ворвется буря.

Последует распадение — дисгармония.

Наступит пора, и герой увидит необъятный мир общественной несправедливости, узнает ее, чтобы потом проклясть несправедливость, призвать к борьбе с ней, хотя бы способы борьбы и не были ему известны.

Такова схема развития большинства трагедий Шекспира.

В «Короле Лире» положение усилено еще и тем, что герой не только познает действительность, но в этом познании открывает сущность и себя самого — своего маленького мира.

Лир заблуждается не только в представлении о жизни, но и в понимании своего значения в жизни. Ему казалось, что оно неизменно. Можно отдать

власть, но все равно сто рыцарей должны сопровождать его — короля «с головы до пят». Самоценность его существа дала ему право на первое место. Святость этого места — основа существования и всех остальных в государстве; положение каждого устанавливается лишь в зависимости от приближения к особе первого человека.

Так считал Лир; это было не только его заблуждением, но и воззрением эпохи.

В сцене раздела владений предстает застывшая громада государственной иерархии. Все расположено строго на своих местах, недвижно, подчинено неизменному порядку. Самое высокое место — короля, после него — наследницы престола, их мужья, потом первые сановники государства: Кент, лорд Глостер, два его сына, старший впереди — он ближе к престолу. Все замерли, как бы навечно прикрепленные к месту.

Лир снимает с головы корону. Ему кажется, что ничего не переменялось, он уверен: мир недвижим.

В догмах и ступенях соподчинения — в ярусах

**ГОСПОЖА
ЖАДНОСТЬ**

схоластики — нашел свое выражение мир фео-

дальной иерархии. Искусственный строй, в котором все должно было быть неподвижным, оторванным друг от друга, обособленным. Все существующее — люди, явления — приросло к своему месту, значению, ряду. Все определено и неизменно, относится к добру или злу, добродетели или пороку.

Земной порядок продолжался в порядке загробном — Данте описывает девять кругов ада, чистища и девять сфер рая. Каждый грешник приговорен к своему виду мучения, одна пытка не могла быть заменена другой. Была иерархия страданий, так же как иерархия искупления и иерархия вечного блаженства.

Непостижимы символы веры, неоспорима власть, навечно существуют отношения сословий.

Неколебимые ветром, не глядя друг на друга, с глазами, устремленными в бесконечность, стояли на выступях готических храмов скульптуры царей, воинов, монахов, женщин, держащих каменными руками каменных младенцев, — человеческий род навеки занял свое место; все в нем получило свое значение, никто и ничто не в состоянии был сдвинуть их с этих мест, переменить их значение, освященное веками, неоспоримой мудростью. Так и будут они стоять весной и летом, осенью и зимой.

И подобно тому как возвышаются одна над другой статуи на каменных порталах, высятся друг над другом царь — герцог — помещик — крестьянин.

И ничто не меняется и не может измениться, пока не запыхает небо и не загремят над миром трубы страшного суда.

А пока только проходят войны — и становится меньше людей, наступает эпидемия — черная зараза уносит людей, но вновь рождаются солдаты и мужики, священнослужители и короли. И все неизменно движется в том же замкнутом кругу, и все всегда возвращается на свои места.

Шекспировская поэзия отразила огонь молнии, ударившей в этот недвижимый порядок.

Буря, несущаяся сквозь трагедию, — образное выражение ломки, распада старого порядка, превращения слитного в раздробленное, считавшегося святым — в презренное.

Все в трагедии—события, лица, мысли, чувства—кажется выведенным лишь для того, чтобы потом в стремительном движении обратиться в собственную противоположность, повернуться совсем иной стороной, опровергнуть первичное состояние.

Описывая в трактате о живописи образ битвы: лица обезумевших людей, кровь, смешанную с пылью, мчащихся коней, волочащих мертвых всадников, закатывающих глаза умирающих, отбирая лишь то, что находится в состоянии наиболее сильной экспрессии, Леонардо да Винчи заканчивал советом: «И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью».

Так написана трагедия о короле Лире.

Образный строй этой трагедии, выраженной поэтическим обобщением бури, отражает в «едином музыкальном напоре» процессы эпохи первоначального накопления.

Кажется, что тогда под страшными ударами подземных толчков ходуном ходила земля. Все перемешалось — и стон смерти, и крик рождения. Свистели кнуты в средневековых застенках, но все громче был слышен стук костяшек счетов. Феодалы разбойники обсуждали цену на шерсть, и слухи о расцвете фландрской мануфактуры перемешивались с достоверными подробностями шабаша ведьм.

Алчность, несдерживаемая старинными ограничениями, ворвалась в мир. Наступил пролог новой эры.

Умами людей владели нормы схоластики, и новая эпоха представлялась им страшной фигурой, наряженной в средневековые аллегорические одежды.

Проповедники вопили с амвонов о владычестве этого страшилища. Оно именовалось — госпожа Жадность. Провозглашали наступление ее царства, пророчествовали в ужасе: она сожрет все и, если не остановится ее победное шествие, вымрет земля.

Одна форма угнетения сменялась другой.

Распыленные средства производства, песчинки мелкой собственности — клочки земли, примитивные орудия ее обработки, нищенские хижинки — все это было обречено на уничтожение. Кончились наивные времена феодальных порядков, цеховых отношений. Новые властители разбивали средневековые колодки во имя свободного развития новых форм производства и свободного, уже ничем не ограниченного угнетения человека человеком.

Госпожа Жадность врывается в тысячи хижин. Пашни превратились в пастбища для овец. Наиболее часто встречающийся образ — от «Утопии» Томаса Мора до безыменных баллад — овцы, «сседающие людей». Земля становилась товаром, деньгами; тех, кто ее возделывал, выгоняли, превращали в нищих.

Орды бродяг, страшные караваны человеческого горя, блуждали по стране, оборванные, изнемогающие от голода, тщетно ищущие работы. Они брели

по дорогам, оставляя по пути трупы тех, кто не имел сил идти дальше.

Шла будущая армия наемного труда.

Ее уже начали приучать к новым порядкам. Палачи накалили железо, наточили ножи. Граждан старой веселой Англии будут клеймить, отрезать им уши — так закон велит поступать с теми, кто именуется теперь «бродягами».

Такова эпоха. В ней нет ни одного ровного места. «Разве только следы ног, наполненные кровью».

Для показа нового века в самом начале «Короля Лира» выведены на сцену, выстроены перед зрителем все, казалось бы, наиболее устойчивые отношения людей друг к другу, наиболее существенные человеческие связи, освященные обычаем и узаконенные понятиями права и морали. Выведены лишь для того, чтобы ходом дальнейших событий показать, что этих связей больше нет, что ничто уже не объединяет людей между собой: ничто, ни одна из форм общественного существования.

Все покинуло свои места, все вырвано из насиженных гнезд, разрушено. Осталась только лживая видимость, прикрывающая гниль, червоточину, распад.

Больше нет представлений о святости королевской власти. Нет короля — посредника между небом и землей. Наследницы престола издеваются над самой мыслью о самоценности королевской личности. Король, лишенный войска, лишь выживший из ума старик с дурацкими причудами.

Свято только то, что обладает военной силой или богатством.

Ниспровергаются устои семьи. В ночь, в бурю дочери гонят старика отца вон из замка в поле, где бушует ливень, где нет ни куста, чтобы укрыться. Сын обрекает отца на смерть; брат готов казнить брата; сестры ненавидят друг друга и, наконец, одна убивает другую. Младший восстает против старшего. Родной убивает родного. Ничто больше не связывает людей. Ничто. Ни родство, ни религия, ни подданство.

Есть только царство госпожи Жадности.

Подобная титаническому обвалу, возникает в «Короле Лире» неудержимая лавина перемешавшихся в бешеном движении обломков укладов, отношений, связей. Вдребезги разбивается общественный строй, катятся уродливые и бесформенные осколки всего, что было некогда цельным и незыблемым. Распадается государство, бушуют мятежи, иноземные войска врываются в истерзанную распрями страну. Дым пожаров ползет над разоренной землей.

Кровавое зарево освещает кочующие толпы нищих, деревья с телами повешенных. На колесе для пыток гниют обрубки человеческих тел.

Ядовитые испарения поднимаются над землей. Они собираются в грозовые тучи. Буря грохочет над миром.

Крохотная фигурка короля-изгнанника пробует спорить всеми силами своего «малого человеческого мира» с неистовством вырвавшихся на свободу сил разрушения.

Испытание любви становится испытанием железом и кровью.

На Востоке и на Западе есть легенда о короле и о королевском

**ПЛАТЬЕ
И
ЧЕЛОВЕК**

тве оставил на берегу, а сам окунулся в воду. Пока он плавал, воры украли его платье. Пришлось королю идти домой голым. Подошел он ко дворцу, велит открыть ворота, но стража его не пускает,— его не узнали без королевского платья. Он говорит, что он король, но никто ему не верит. Пришли солдаты, отвели голого человека в тюрьму, потом его судили и приказали бить кнутом на площади за то, что он назвал себя королем.

Так король перестал быть королем, когда у него украли платье.

Величие заключалось в платье, а не в человеке.

Бархатная мантия на горностаевом меху покрывала плечи владыки Британии. Но стоило ему отдать владения — мантию украли. И тогда Лир сразу же перестал быть похожим на короля.

Этой теме посвящена сцена в замке Гонерильи. Лир, гостящий у дочери, вдруг замечает, что ему стали служить как-то иначе, не так, как прислуживали раньше. Он начинает чувствовать новое отношение к себе. Он не может еще понять, в чем суть этого изменения. Ему на глаза попадает дворецкий герцогини Освальд. Лир подзывает его, но тот, даже не обернувшись, проходит мимо. Лир — недав-

¹ Об этой легенде (в ее русском варианте), применимо к шекспировской трагедии, я впервые узнал из статьи Н. Берковского «Король Лир» в Большом драматическом театре им. Горького».

ний властитель жизни и смерти каждого подданного — с недоумением смотрит вслед лакею. Королю не приходит в голову, что может существовать человек, рискующий его оскорбить.

Освальд вновь проходит мимо Лира, будто не замечая его.

Лир велит ему остановиться и подойти ближе; он уверен, что сейчас Освальд, поняв свою оплошность, в ужасе падет на колени, умоляя о помиловании. Но лицо лакея спокойно, он продолжает вести себя так же развязно.

Лир спрашивает: знает ли презренный слуга, кто стоит теперь перед ним?

Следует ответ: да знает. Перед ним отец герцогини.

Для лакея Лир лишь отец той, кто владеет теперь королевским платьем.

Величие короля «с головы до ног» оказалось вовсе не свойством его особенной натуры, а лишь следствием власти, которой он обладал; его отличало от других людей и возвышало над ними только платье, которое он носил. Поклонялись и льстили не Лиру, а платью.

Когда платье украли, короля не узнал даже лакей. Так Лир перестал быть королем. Он теперь даже перестал быть и Лиром.

Он только «тень Лира» — так сказал ему шут.

Старый король отправился в долгую дорогу. Он говорил всем, что он король, но никто ему не верил; над ним смеялись, его хотели убить, а он

жаловался, умолял, проклинал. Потом он понял: ему уже не нужно украденное платье, он его все равно больше не наденет. Он подходил к концу своего пути. Теперь он больше не говорил, что отличен от других; ему довелось узнать, что он такой же, как и все,— просто человек.

Это и был конец его долгой дороги.

Сказка учила: чтобы узнать истинную стоимость всего существующего, нужно узнать обычную жизнь.

Лир начал узнавать все, что было ему раньше неизвестно; он начал с близкого, простого, с того, что рядом, потом дошел до дальнего,— перед ним открылось общее, он понял связь простого и сложного.

Строптивый ответ младшей дочери поколебал младенческую гармонию его существования. Лир пришел в бешенство оттого, что Корделия посмела не исполнить его желания. В дальнейшем, когда выяснилось истинное отношение к нему старших дочерей, он раскаялся в совершенной несправедливости. Он стал считать ответ младшей дочери лишь незначительным проступком, а себя виновным в преувеличении этого проступка.

Однако проступок, по его мнению, все же был совершен:

Корделии оплошность! Отчего
Я так преувеличил этот промах...

Лир еще не понял смысла, заключенного в словах младшей дочери. Ему все еще не стало ясным, что ответ Корделии был не промахом, а бунтом.

Лир был уверен, что он ошибался лишь в частности: он не знал истинного отношения к себе дочерей. Ему казалось, это была ошибка не короля, а только отца. Местом событий пока еще оставалась семья. Действующими лицами — отец и дочери.

Но действие уже было перенесено на совсем иной простор. Гонцы ночами скакали от замка к замку, развозя призывы к мятежу. Уже втянуты в события сто рыцарей короля и свиты герцогов; вербуются сторонники, образуются партии — близка война.

Однако для Лира все происходящее еще заключено в ограниченном пространстве семейных отношений. Подобная же драма могла случиться и в помещичьей ферме, и в крестьянской лачуге — всюду, где семья: младшие и старшие, родители и дети.

Неблагодарность детей — первое, что увидел Лир в реальном мире. С этого начался его путь.

Государственные владения, власть над людьми — все это представлялось Лиру его имуществом. Он подарил его детям так же, как помещик завещает наследникам дом, поле, стадо. Он отдал дочерям огромное наследство, а им было жалко содержать его свиту — всего лишь сто рыцарей.

Неблагодарность — вот основной порок. И самый ужасный вид этого порока — неблагодарность детей.

Как самой свирепой казни Лир желает Гонерилье испытать то же, что пришлось пережить ему — если у герцогини Альбанской родится ребенок, пусть он забудет, когда станет взрослым, заботы матери:

Тогда она поймет, во сколько злей
Укуса змей детей неблагодарность!

В самом сочетании этих слов заключена оскорбительная неестественность, противоречащая законам, святым для каждого:

Ведь все равно, как если б рот
Кусал его питающую руку.

Неблагодарность детей — высший вид несправедливости.

Так впервые появляется в трагедии тема несправедливости.

Теперь Лир понял, что он принял позолоту за драгоценный металл. Истинная цена лакомству и нарядному платью оказалась ничтожной, но Лир еще не узнал цену соли.

Король из сказки понял стоимость соли, когда он испытал нужду, и, страдая от голода, был вынужден попробовать пищу бедняков.

Лир лишился власти, любви детей, пристанища, — уже не было и крыши над головой, чтобы укрыться от непогоды. Он очутился в таком же положении, в каком находились самые нищие подданные его государства.

И тогда перед королем, оказавшимся на самом низу жизни, появился образ иной несправедливости. Лишенный всего, изнемогающий от усталости и отчаяния, он впервые ощутил тяжесть своего положения, теперь такого же, как положение множества других людей, испытывающих в жизни то же, что испытывает теперь он.

От своего — близкого мысли Лира перешли к дальнему — общему.

Глаза Лира остановились на шуте; теперь клоун — не предмет забавы, а человек, ничем не отли-

чающийся от него — короля, чувствующий то же, что чувствует он. Лир уже понимал меру того, что испытал этот человек.

Когда Кент предложил укрыться от непогоды в шалаше, король пропустил вперед шута:

Иди вперед, дружок. Ты нищ, без крова.

Все глубже проникала мысль. Отчетливее отражалась в сознании жизнь. Не только Лир и не только шут влачили жалкое существование. Тысячи картин несчастья предстали перед Лиром. Оборванная, голодная, униженная возникла перед ним его страна. Падая от усталости, изнемогая от лишений, проходили перед ним его подданные.

Реальный мир ворвался в малый мир человека, заполнил каждую клетку сознания. Рассеялась младенческая гармония. Сознание отразило действительность: мир дисгармонии, мир горя.

Уже позабыты и оскорбленное самолюбие отца, и уязвленная королевская гордость. Действие происходит теперь в семье всего человечества, на безграничных пространствах истории. Огромная, непреносимо жестокая предстала перед Лиром несправедливость. Она поднялась во весь свой исполинский рост, покрыла тенью все новые явления.

Несправедливость детей оказалась только малой частью этого понятия. Лир осознал основу всех отношений — социальную несправедливость.

Он увидел «истинный возраст и сложение века».

В момент величайшего горя он думал уже не о себе, но о других.

Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде!..

Нет права, закона, морали — эти понятия поддельные, они служат тому, у кого бархатная мантия на плечах.

Лир — некогда верховный блюститель этих понятий — издевается над каждым из них. Король говорит о природе власти, он поворачивает это понятие так, чтобы была видна каждая его грань.

Вот государственное право в королевстве. Смотрите, что такое это право:

— Видишь, как судья издевается над жалким ворешкой? Сейчас я покажу тебе фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три. Угадай теперь, где вор, где судья.

Вор и судья неотличимы друг от друга.

Пес рвется с цепи, бросается на плохо одетого человека, хочет искусать нищего. Бродяга удирает от свирепого зверя. Пес превращается для Лира в символ.

— Заметь, — говорит Лир Глостеру, — это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту.

Слово «закон» особенно лживо. Законодатель разговаривает с исполнителем закона:

Ты уличную женщину плетью
Зачем сечешь, заплечный мастер подлый?
Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
За то, что втайне хочешь согрешить с ней.

Мораль — служанка тех, у кого на плечах мантия.

Прелюбодейство? Это не проступок. Лир прощает прелюбодеев, — царю нужны солдаты.

Картины, одна яснее другой, отражали происходящее в государстве. Больше ничто не отделяло Лира от жизни. Ни стены, ни охрана, ни лесть. Он не только смог увидеть реальность с удобной точки наблюдения, но и сам оказался в центре событий. С самой высокой ступеньки он спустился на самую низкую. Его ноги стояли теперь на земле.

Лир узнал цену соли.

Он узнал ее не тогда, когда голод вынудил его попробовать непосоленное кушанье. Иным путем узнал эту цену Лир.

Он узнал ее потому, что узнал вкус слез.

Теперь ему уже знаком соленый вкус горя, и не только собственного, но и горя всех тех, о существовании кого он раньше не задумывался.

В жизни почти всех героев Шекспира есть минута, когда каждый из них начинает осознавать, что страдания, которые он испытывает, вызваны не отдельным злым человеком и не стечением обстоятельств, но другими причинами, чем-то иным, тающим в самой основе жизни, что зло, причиненное человеку, только часть огромного, распространяющегося на большинство людей зла, причины которого скрыты в глубине общественных отношений. Тогда, начиная с этой минуты, появляется в жизни героя новая страсть. Все происходившее до этого, все мучительные мысли и вспышки чувств — только подготовка к зарождению страсти. И оскорбленная

доверчивость Отелло, и потрясение Гамлета, узнавшего об убийстве отца, и отчаяние Лира, понявшего ошибочность своего отношения к дочери,— лишь начало, первые шаги, делаемые этими героями на пути, открывающемся перед ними.

Единственная страсть теперь владеет ими. Одна и та же, общая для всех, сжигающая своим огнем. Это — страсть познания. Стремление к отысканию смысла происходящего. Человек начинает думать не только о себе, но и о человечестве. Перед ним не злодей, но общественное зло. С ним не расправишься ударом шпаги. Клавдий умрет, но смерть его не восстановит связи времен, смерть преступника не уничтожает общественной несправедливости. Несправедливость не прекратится, когда уведут на страшные пытки Яго, Дездемону не воскресить, не воскресить веру в то, что может существовать в этом веке чувство, подобное любви Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны.

Страданий Лира не смогли бы исцелить казни дочерей, возвращение короны. Страсть, охватившая все его существо, требует иного удовлетворения. Он должен увидеть, узнать то, что было скрыто от него,— постигнуть причины несправедливости. Слепота длилась слишком долго. Наступило прозрение.

На мгновение ярчайший свет озаряет жизнь. Становятся видны глубины пропастей и дальние горизонты. Свет настолько ярок, что каждая новая картина, отражающаяся в сознании, вызывает боль. Картины сменяются со все возрастающей быстротой, новые формы несправедливости открываются в жизни.

Лир вкладывает в постижение реальности такую силу страсти, что мозг не в состоянии выдержать стремительности напора мыслей, они ранят, колют, жгут, страдание становится непереносимым. Боль пронизывает все существо. Лир восклицает: «Я ранен в мозг!»

Проснувшись в палатке Корделии, он умоляет не будить его; если он очнется от сна, то вновь окажется привязанным к «огненному колесу». Кент никому не позволяет обратиться к умирающему, слова возвратят старика к реальности. А только бессердечный пожелает вернуть Лира на «дыбу жизни».

Метафоры пыток и мучений проходят сквозь всю трагедию. Жизнь — дыба, и вот на эту дыбу вздернут тот, кто некогда повелевал.

Человеческое сердце не может вместить горя человечества. Но оно отвечает — этот маленький комок в груди — каждым трепетным ударом на боль, испытываемую множеством людей, о существовании которых раньше не думал их властитель.

Так появляется ощущение слитности человека и человечества. Чувство связи своего горя с горем миллионов людей.

Теперь это чувствует Лир. Он увидел истинную картину жизни. Он сходит с ума и становится мудрецом.

Совершенные произведения искусства заключали в себе образы, выражавшие сущность наиболее устойчивых общественных противоречий. Эпохи меняли формы этих противоречий, но суть их оставалась неразрешенной. Поэзия создавала как бы сгусток этой сути — поэтическую идею.

Образы — идеи перерастали век, новая эпоха узнавала в них и свое время.

В поэме Гоголя само сочетание слов «мертвые души» являлось поэтической идеей, обладающей возможностью огромных обобщений, охватывающих не только крепостничество николаевской эпохи, но и весь мир хищнического приобретательства, всегда враждебный развитию передового человечества — миру «живых душ».

Поэтическая идея, обобщающая важнейшую часть происходящего, есть и в «Короле Лире». Шекспир увидел действительность как царство обмана и подделки. Общественные отношения воспринимались им как бесчеловечные и безумные.

Каким же путем эти отношения существовали и даже обладали видимой крепостью?

Очевидно, человеческими и разумными они могли казаться лишь невидящим глазам и затемненному рассудку. Эта мысль, а вместе с ней и сравнение, — истоки поэтической идеи. Попробуем проследить ее возникновение и развитие.

В начале пьесы на сцене государственные деятели, советники короля, приближенные к трону, но никто из них, умных и опытных людей, не понимает, что раздел государства повлечет за собой ги-

бель старого короля и распад страны. Этого не понимали ни Кент, ни Глостер, ни сам король.

И все же существовал человек, который все предвидел. Он понимал все то, чего не могли понять наиболее мудрые люди.

Единственный разумный человек — дурак, шут. Это он сразу же, в первых своих словах, предсказал будущее.

Королю Британии восемьдесят лет. Однако опыт привел его лишь к наивности. Все, что он совершил в здравом уме, — безумие. Проклятие Корделии и изгнание Кента — поступки безумца. Но Лир совершил их, будучи в нормальном состоянии. Король ошибался во всем: не разбирался в своих детях, ему была неизвестна жизнь его страны.

Но стоило только Лиру потерять рассудок, он начал понимать истинный смысл происходящего. Дурак был единственным умным. Разумный человек — безумцем. Умалишенный стал мудрецом.

Эти контрасты обладали глубочайшим смыслом. Поэтическая идея, выражая собой оценку происходящего в реальном мире, доводила до абсурда основы государственной системы, показывала неразумность общественных отношений.

Каким же путем можно было об этом говорить и кто обладал возможностью высказать подобные мысли, не поплатившись головой?

Такую привилегию имел только один человек. Единственный человек в государстве обладал правом так говорить — шут. Он был общепризнанным дураком и мог безнаказанно говорить правду. Это было его единственным правом.

О возможности стать таким человеком мечтал меланхолик Жак в «Как вам это понравится»:

Попробуйте натянуть на меня
Костюм шута, позвольте мне свободно
Все говорить, и я ручаюсь вам,
Что вычищу совсем желудок грязный
Испорченного мира...¹

С древности народ привык, что тот, кого считали самым глупым, высказывал разумные мысли. Бесправный шут стал обличителем. Дурацкая потеха нередко превращалась в осмеяние всего, что велено чтить.

В недрах средневековья возникла аллегория правящей миром матушки Глупости. Она накрывала своим дурацким колпаком князей, пап, рыцарей. Сочинители мятежных шуток проповедовали, что в важных речах слышен звон скоморошских бубенчиков, а из-под роскошных головных уборов торчат ослиные уши.

В церквах устраивались праздники дураков: в храм тащили ослицу, избирали дурацкого епископа, кадили вонючим дымом и обращали богослужение в шутовство.

История театра сохранила приказ французского короля заковать в кандалы и отправить в тюрьму базошских клерков, изображавших, как дурацкая Матушка управляла королевским двором, грабила и унижала народ.

Повсюду возникали шутовские объединения — «цехи дураков», «дурацкие ордена».

В конце пятнадцатого века вышел на немецком

¹ Перевод П. Вейнберга.

языке «Корабль дураков» Себастиана Бранта. В книге описывалось, как собрались со всего света глупцы, чтобы отплыть в Наррагонию — страну дураков: модники, доктора, взяточники, педанты, астрологи, шулера. На обложке был изображен набитый людьми корабль, плывущий по морю. Над головами мореплавателей развевался флаг с дурацкой головой в скоморошьей шапке.

Что же вызвало это царство ослиных ушей? Корысть, заставляющая человека забывать об общем благе. Отныне миром правил господин Пфенниг.

Уже не средневековая догма «первородного греха» объясняла уродство жизни, а разум подвергал своему суду общественный порядок.

В шестнадцатом веке количество книг, посвященных прославлению глупости, увеличилось. На кафедру взойшла сама дурацкая Матушка и объявила во всеуслышание: «Глупость создает государство, поддерживает власть, религию, управление и суд. Да и что такое вся жизнь человеческая, как не забава Глупости». Это было «Похвальное слово глупости» Эразма Роттердамского — боевая книга гуманизма. Мысль была высказана без прикрытия. Со всей убедительностью доказывалось: современное общественное устройство существует лишь оттого, что, очевидно, большинство людей — глупцы, не видящие сути государственных учреждений, являющихся в своей основе издевательством над здравым смыслом. Если все это продолжает существовать, — значит миром правит глупость.

Рабле писал: «В этом мире все шиворот-навыворот. Мы поручаем охрану наших душ богословам,

которые — по большей части — еретики, тела вручаем лекарям, которые ненавидят лекарства и никогда их не принимают, имущество наше мы поручаем адвокатам, которые друг с другом никогда не ведут процессов».

Глупость и безумие — вот основы общества.

«Глупость, как солнце, бродит вокруг света и светит повсюду», — говорит шут в «Двенадцатой ночи».

Под солнцем глупости все развивается шиворот-навыворот. Весь мир ходит пока на руках, головой вниз. В «Короле Лире» об этом поет шут, его куплеты являются своеобразным комическим отзвуком трагических картин шестьдесят шестого сонета.

Менее всего эти шутки — игра в веселые нелепицы. Сила подобных остроумий и каламбуров, вставленных в наиболее драматические места пьесы, заключалась в том, что все последствия жизни «вниз головой» показывались в сценах, полных боли и гнева.

Образ мудрой глупости был подкреплён другим, уточняющим его, — слепым зрением.

Лишившись глаз, Глостер говорит, что ему не нужно зренья:

Я оступился, когда был зряч.

У него были ошибочные представления о своих сыновьях, о делах в государстве. Дальнейшие события заставили его понять ложность этих представлений, у него стали иные, правильные оценки всего происходящего. В подобных случаях говорят: человек прозрел. Но если только теперь он прозрел, следовательно, раньше он был слеп. Поэтическая идея

несоответствия зрения и видения проходит сквозь все развитие образа Глостера. Советник Лира обладал здоровыми глазами, но он ничего не видел. Сравнение с поступками слепого было применимо ко всем его действиям. Он слепо доверял Эдмунду, слепо повиновался герцогу Корнуэльскому, он смотрел, глядел, рассматривал, но ничего не видел.

Он увидел только тогда, когда потерял зрение.

Его ослепили, и он прозрел. Страдание помогло ему понять мир.

Высшая точка поэтической идеи Шекспира высказана Глостером:

В наш век слепцам безумцы вожак.

Сумасшедшие властвуют, а те, кто им добровольно подчиняется, слепые, если они не видят общественного безумия. Положение подтверждено множеством уточняющих его контрастов, в которых закон, мораль, право показаны существующими «шиворот-навыворот», «вверх ногами».

Буря вихрем перевернула привычные понятия и положения. Король стал нищим, шут — мудрецом, слепой увидел мир, умный заговорил бредом помешанного, умалишенный стал философом.

«Дания — тюрьма», — утверждал Гамлет, это утверждение относится не только к Дании короля Клавдия, но и ко всем местам, где происходит действие трагедий. Жить в государстве-тюрьме величайшее несчастье для человека, но если это истинное положение, то, быть может, счастье следует искать в подлинном доме заключения?

Лир умоляет скорее заточить его и Корделию, он рисует жизнь в тюрьме, как радостный праздник:

Пускай нас отведут скорей в темницу.
Там мы, как птицы в клетке, будем петь.

В царстве госпожи Жадности тюрьма, вовсе не худшее место для человека. За запорами и решетками человек лишен свободы не более, нежели в своей повседневной жизни, где свобода его существования — мнимая и господствующая несправедливость все равно сковывает его лучшие стремления, чувства и мысли.

Три различных образа, каждый по-своему, отражают хаос общественных отношений. Иногда эти три характера образуют единый ансамбль, они становятся связанными друг с другом: мысли их сосредоточены на одном и том же, они как бы дополняют один другого, у всех троих, при всем их различии, появляется и некоторое внутреннее сходство.

Это — Лир, шут и Эдгар. Каждый из них выражает тему безумия по-особенному.

Безумие Лира — подлинная болезнь.

Представляется помешанным, чтобы спрятаться от преследования, Эдгар — это изображение безумия.

Играет роль дурачка, чтобы при помощи маски глупца увеселять, шут — это форма юмора.

Все трое говорят нелепицы, но стоит вдуматься в кажущийся бессмысленный набор слов, и во всем отыскивается значение. Все трое — мыслители. Взаимосвязь их сложна.

Нелегко определить отношения между Лиром и шутом, не только жизненные отношения двух людей, но и соотношение поэтических образов.

Черты характера шута — свойства человека, выработанные реальными обстоятельствами, — увидеть нетрудно. Можно восстановить его биографию, понять, что происходило с ним еще до его первого появления на сцене. Вероятно, он был дворовым человеком, обязанным изо дня в день увеселять хозяина. Он был обязан вызывать улыбку на лице Лира, рассеивать печальные мысли. Одной из забав был разговор шутов со своими властителями будто с приятелями, даже с некоторым оттенком пренебрежения. То было самое забавное шутовство, которое только могли себе представить всемогущие монархи. Они от души смеялись, а шуты промышляли такой потехой.

Особенно усовершенствовал этот прием шекспировский шут. Так они и привыкли разговаривать друг с другом, как равные: самый сильный человек в государстве и самый ничтожный. Но шут был человеком умным и смотревшим на жизнь не только сквозь бойницы королевского замка, он видел, этот ничтожный человек, многое, о чем не имел представления самый сильный. В бессмыслице, которой увеселял шут, появились крупинцы мудрости. Шут был взят из дворни, и мудрость его была горькой мудростью нищего народа.

В сюжет «Короля Лира» вошел старинный народный образ мнимого дурачка, а на самом деле — умного и прозорливого человека.

События осложняли поведение шута. Вместо

дворцовых залов он оказался в степи; его некогда могущественный хозяин — теперь нищий изгнанник. Но это не изменило отношения шута к Лиру: он был искренне привязан к нему и, несмотря на все перемены в жизни старого короля, продолжал так же честно служить ему. Он пытался продолжать исполнять свои обязанности, а служить для него значило увеселять. Но выбитый из привычной жизни, измученный лишениями, он шутил уже по-новому: улыбка незаметно для него становилась гримасой скорби, веселье пропиталось горечью. Но он не переставал дурачиться; подобно военному, который уже не способен ходить штатской походкой, хотя и вышел в отставку, шут не мог разучиться быть шутом. Его жалобы превращались в каламбуры, горе невольно высказывалось клоунскими ужимками.

Шут имеет свою жизненную историю, человеческий характер. Однако этим не исчерпывается содержание роли.

В неразрывной связи с реальными чертами существует и поэтическое обобщение. Оно связано с народным творчеством, посвященным сатирическому прославлению Глупости и Безумия. Шут их полномочный представитель на сцене, сопровождающий происходящее своими примечаниями. Он озирает события взглядом истинного мудреца, потому что, когда у всех мозги набекрень, единственный умный тот, кого считают самым глупым.

Шут не только увеселитель короля, но и клоун-философ, горький мудрец века всеобщего безумия.

Всемирно отлично знаком его колпак и дурацкая по-

гремушка. Стоит ему появиться, уже известно, кто он и что собой представляет. Он не только один из участников драматических событий, но и образ, существующий вне пьесы, известный всем с детства. Уже множество раз изображалось, как он приставал со своей погремушкой к королям, богачам, даже к самой смерти. Зритель привык воспринимать знакомую фигуру и как человека, и как аллегория.

Шут сложно связан с Лиром не только одними жизненными отношениями, но и поэтическим взаимодействием. Свойства одного предмета выявляются сравнением с другим: во внешне непохожих явлениях открывается внутренняя схожесть.

Шут и потешает короля, и выявляет смысл его поступков. Дурак сопровождает королю, если король ведет себя, как глупец. Придворный скоморох становится похожим на тень короля. Только к тени приросли ослиные уши. За королем следует клоун, но вместе с ним плетется и злое воспоминание о совершенных королем нелепостях.

Все это не напоминает недвижимые определения символов. Поэтическая идея развивается, возникают новые связи, отражаются новые стороны действительности.

Тень не просто отбрасывается фигурой человека, но и вступает с ней в своеобразные отношения. Человек хохочет, слушая шутки собственной тени. Проходит время, человек перестает смеяться. Тень сказала ему то, о чем он уже начал догадываться, но в чем еще боится признаться даже себе. Это уже не тень, а совесть. Дурак заговорил тайными мыслями короля.

Меняется освещение. Тень то укорачивается, то удлиняется, она становится пародией на контуры тела, которое ее отбросило. Но она отброшена телом, она неотделима от него.

Шут не расстается с Лириком не только потому, что предан ему. Дурак сопровождает короля, потому что король поступил, как глупец:

Тот, кто решился по кускам
Страну свою раздать,
Тот приобщился к дуракам,
Он будет мне под стать.
Мы станем с ним рука к руке —
Два круглых дурака:
Один в дурацком колпаке,
Другой — без колпака! ¹

Шут заканчивает сценическое существование в третьем акте. Он пропадает бесследно, и ни его заключительные слова, ни речи других героев не дают возможности понять причины исчезновения одного из главных действующих лиц в середине пьесы.

Кроме необычного завершения роли, в развитии образа существует еще одна странность, не раз привлекавшая внимание исследователей. Шут и Корделия ни разу не встречаются вместе. Эти фигуры находятся в какой-то загадочной зависимости друг от друга: как только Корделия уезжает — возникает шут. Стоит Корделии вернуться — шут исчезает.

В некоторых исследованиях приведены материалы, согласно которым обе роли исполнялись одним и тем же актером. Поэтическая сложность подменялась бытовым недоразумением.

¹ Перевод С. Маршака.

Однако менее всего дело разрешается таким простым способом. Причины исчезновения шута таятся не в составе труппы Бербеджа, а в самой сути поэтической идеи. Идея пришла к своему завершению, и тогда вместе с ней закончил свое существование и образ, выражающий не только жизненные свойства человека, но и непосредственно саму идею.

Шут исчез, как только Лир понял смысл происходящего. Тогда сразу же утих звон скоморошских бубенчиков и замолкла шутовская погремушка. Когда король стал мудрецом, тень с ослиными ушами растаяла. Лира уже больше нельзя сравнивать с глупцом. Матушка Глупость потеряла подданного. Эпитет отпал от человека, сравнение потеряло смысл.

В этом же и причины невозможности встреч шута с Корделией. Дурацкий колпак нельзя нахлобучить на голову французской королевы. Цех дураков не властен над отцом и дочерью, наконец нашедшими друг друга.

Рядом с глупостью уживалось безумие. Шутовские куплеты могли незаметно перейти в лепет умалишенного. В те времена увеселяли не только шуты, но и безумцы. Модники охотно посещали сумасшедший дом; они приходили туда, как в театр, посмеяться над ужимками душевнобольных.

Клоуны и безумцы были отверженными. Они даже не считались людьми. Им не было места в обществе. Они находились вне жизни. Их могла прокормить лишь глупость как занятная форма болезни.

Обитатели бедлама бродяжничали, побирались, промышляли безумием. Это были самые убогие из нищих. Ниже человек уже не мог опуститься — эти люди были лишены не только всех прав, но и рас-судка.

Облик такого человека принимает законный на-следник рода Глостера. В роли Эдгара как бы схо-дятся крайние полюсы человеческого состояния: бо-гач превращается в нищего, придворный в бродягу.

Превращение происходит с поражающей быстро-той и наглядностью. В сцене бегства выражена именно эта легкость перехода из одного существова-ния в другое. Стоит порвать дорогое платье, изма-зать лицо, сбить завитые парикмахером волосы в космы, и вместо придворного щеголя — полоумный оборванец. Исчез Эдгар — возник бедный Том.

Как всегда у Шекспира, образ поворачивается множеством сторон и значений: он сложно связан с основным героем.

Общественная несправедливость впервые возни-кает в сознании Лира картиной, как бы видимой с далекого расстояния. Перед ним, еще в туманных очертаниях, предстает жизнь народа. Он не видит ее отчетливо, а скорее догадывается о том, какова она: в монологе о «бездомных, нагих горемыках» ему представляются не отдельные люди, но безли-кая толпа. Горе многих тысяч сливается в одно не-объятное горе; еще нельзя рассмотреть в толпе лица, в общем несчастье — единичную судьбу.

И вот эта судьба становится известной; лицо оказывается рядом, его можно рассмотреть со всеми подробностями. Том выскакивает из шалаша для

свиной. Воя и причитая, выкликая бессмыслицу, он предстает перед Лиром. Теперь они наконец встретились и стоят рядом, друг против друга: король и его подданный.

Два человека.

Два образа безумия.

Лир потерял рассудок, потому что начал понимать жизнь.

Эдгар изображает безумие — это единственная возможность жить.

Начинается сцена, полная бессмысленных слов и глубочайшего смысла. Несчастный оборванец, дрожащий и бредящий, целиком занимает воспаленное сознание короля. Лиру кажется, что только жестокость дочерей может довести человека до такого состояния. Он хочет услышать историю Тома, он спрашивает его о прошлом.

На глазах зрителей происходило превращение сына лорда Глостера в нищего из бедлама. Теперь происходит обратное: бедный Том вновь становится Эдгаром.

Нищий рассказывает о жизни лорда. Рассказ кажется диким и нелепым, но суть в том, что он совершенно правдив.

— Кем ты был раньше? — спрашивает Лир.

— Гордецом и ветреником, — отвечает грязный горемыка. — Завивался. Носил перчатки на шляпе. Угождал своей даме сердца. Повесничал с ней. Что ни слово, давал клятвы. Нарушал их среди бела дня.

Так жил Эдгар, но теперь это говорит человек почти голый, тело его исколото колючками и

шипами, в руки воткнуты иглы. Этот человек не говорит, но вопит, заикается.

— Засыпал с мыслями об удовольствиях и просыпался, чтобы их себе доставить. Пил и играл в кости. По части женского пола был хуже турецкого султана.

Таков один полюс человеческого существования, а вот другой: уже больше нет картин жизни Эдгара, теперь обитатель бедлама бедный Том рассказывает о своей жизни.

— Мое имя бедный Том. Он питается лягушками, жабами, головастиками и ящерицами. В припадке, когда одержим злым духом, не гнушается коровьим пометом, глотает крыс, гложет падаль и запивает болотной плесенью.

Это бред умирающего от голода. Эдгар описывает жизнь тех, кого изгнали из общества, превратили в нищих и бродяг, — всех, имя кого — сумасшедший Том. Вот его судьба — общая дорога: «Он переходит из села в село, от розог к розгам, из колодок в колодки, из тюрьмы в тюрьму».

Но разве эти реальные картины не так же противоестественны, как и видения, вызванные болезнью?

Пристально вглядывается в своего подданного король. Он смотрит на грязное истерзанное тело, на исковерканные страданием черты лица. Все душевные силы Лиры подчинены сейчас единственной, целиком поглотившей его мысли. С особенным вниманием, забыв обо всем, он изучает бродягу, будто в нищем скрыта тайна, которую ему — Лиру — необходимо раскрыть.

Лир уверен, что теперь он видит именно то основное, что заключает в себе определение сути всего происходящего.

Он смотрит и видит уже не бедного Тома и не Эдгара, и не кого-либо другого из людей, имеющих свое, особое имя. Перед ним — человек. Мысли Лира устремлены к самой сущности этого понятия. Ему кажется: перед ним видимая простым человеческим зрением эта сущность.

Вот он — человек.

Вместе с Лиром на человека смотрит Шекспир, смотрит на него — полубога, кому сочиняли вдохновенные гимны гуманисты. Вот он, рожденный творить чудеса, открывать новые земли, наслаждаться сокровищами Греции и Рима, вот он — мудрец, знающий язык всех наук, видящий глубины земли, слышащий музыку небесных сфер.

Пико делла Мирандоло некогда ему писал панегирик: «О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет...»

Вот он. Лир склонился над бьющимся в корчах нищим:

— Неужели это вот, собственно, и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи мускусной кошки. Все мы с вами поддельные, а он настоящий.

Вот что такое человек, лишенный всего заемного, не являющегося его естественной, неотъемлемой собственностью. Деньги, нажитые обманом, создают

прекрасную внешность, они скрывают сущность человека под бархатом и шелком. Все благообразие — лишь платье. Золото покупает закон, охраняющий видимость. Судьи, воины, палачи не позволяют украсть богатое платье — то, что отличает одного из немногих от большинства людей.

Любовь и уважение, преданность и благодарность — все принадлежит не человеку, а платью. Это — стоимость платья.

Только наряд имеет настоящую цену, все остальное поддельное. Все куплено: наружность людей, их слова, чувства. Философы за деньги придумали лживую мудрость, она объясняет величие одежды, но не человека. Поэты сочинили красивые слова, они воспевают платье. Дочь целует руку отца — дочь целует рукав платья. Подданный падает на колени перед королем — подданный поклоняется мантии.

Все обман и подделка, все служит лишь тому, чтобы скрыть сущность. В чем же она — эта сущность, истинная оценка свойств человека, а не платья? Вот эта оценка: «Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное и больше ничего».

Лир получает возможность произвести оценку, потому что теперь мерилom существования становится для короля жизнь большинства людей, тех, кто лишен даже крохотной частицы какого-либо имущества. У бедного Тома нет и лохмотьев, чтобы прикрыть тело, только грязный кусок истрепанного холста обматывает его бедра. Этого человека может

проткнуть тончайшая соломинка, находящаяся в руках ничтожнейшего из судей. И что самое важное, теперь Лир понял: он, некогда всесильный властитель, ничем не отличается от этого бедного двуногого животного.

Буря сорвала с короля платье, и он стал таким же как и все остальные люди. А большинство их подобны представшему перед Лиром существу — обитателю бедлама Тому.

Бедное двуногое животное — вот во что превратило царство госпожи Жадности самое понятие человека.

Метафоры одежды и нагого тела часто встречаются в пьесе. В их сопоставлении можно услышать отзвуки средневековых дебатов нагой Истины и раздетого в бархат Порока. Но это лишь далекое эхо. Трагедия — не моралите. Шекспировские метафоры выражают не спор недвижимых понятий, а крутую смену состояний, резкий переход из одного положения в другое. Мотив переодевания — частный в пьесе — существен не только для драматургии, но и для выражения неустойчивости меняющихся жизненных отношений.

Буря ворвалась в малый человеческий мир. Она бушует в этом, уже ничем не защищенном пространстве. Хаос природы сливается с хаосом мыслей. Лир теряет рассудок. Ритм бури пронизывает и внешнее действие, и ход мыслей, и развитие чувств. Вихрь дает движение всему заключенному в сцене, гулом проходит в каждой ее части. Трудно отыскать в мировой литературе сцену, обладающую экспрессией, подобной третьему акту «Короля Лира».

Все в этом акте напряжено до предела, кажущегося уже непереносимым для человеческого организма. Люди, застигнутые бурей, истерзаны не только дождем и холодом, с не меньшей силой бушует в каждом из них и душевная буря. В поле, где на много миль кругом нет ни куста, чтобы укрыться, встретились только те, кто вышвырнут из жизни, лишен имени, надежды. Здесь те, за кем гонятся, кто приговорен к смерти.

В этих сценах все отношения вывернуты наизнанку, все изменило свой облик, стало не тем, чем было раньше. Прячущийся Эдгар говорит со скрывающимся Кентом — они оба ряженные. Приговоренный к смерти, Глостер пробует спасти обреченного на гибель Лира. Отец не узнает стоящего рядом сына. Друзья разговаривают друг с другом, как незнакомые. Здесь нет ни одного разумного человека. Безумец философствует с юродивым, в спор вступает дурак; уже трудно понять, кто действительно сумасшедший, кто изображает глупость, кто истинный мудрец, кто умалишенный.

Здесь нет естественных положений, обычных слов, привычных мыслей.

Ни одного ровного места нет в этой сцене.

Разве только следы ног, наполненные кровью.

Сцена идет к концу. Властитель Британии в последний раз созывает королевский суд. Это не случайно, что именно судом заканчивается эпизод. Он посвящен теме несправедливости, и образ суда — естественное завершение.

Лир будет судить своих дочерей. Он будет судить несправедливость. Король назначает судьями

шута и сумасшедшего. Неправедливость будут судить дурак и безумец. Ночью в шалаше для свиней заседает королевский трибунал. Сумасшедший произносит обвинительную речь, глупец ведет допрос, юродивый назначен присяжным заседателем.

Особенной силы достигают в этой сцене мучения действующих лиц. Теряющий рассудок Лир, изнемогающий от необходимости притворяться Эдгар, замученный усталостью шут — все они подходят к пределу своих жизненных сил. В сумасшедшем судилище слова теряют значение, мысли рассыпаются, дурацкие песенки сменяются причитаниями, выкрики — воем. Но как бы ни был причудлив противоестественный бред, вместе с ним сквозь дикое сочетание слов слышен один и тот же пронизывающий все звук — стон боли и отчаяния.

Звон бубенчиков на дурацком колпаке сливается с тяжелыми ударами похоронного колокола. Все идет к гибели. Слепых ведут безумцы.

Если общественному устройству, губящему лучшие свойства человека, суждено длительное существование, пусть лучше вихрь сплющит в лепешку земной шар, а море встанет дыбом и волны погасят звезды.

Буря оборачивается все новыми значениями. Она становится огромным эпитетом всей трагедии.

Сложность определения связей, заключенных в этом образе, в том, что предметы и поэтические характеристики находятся в непрерывном развитии и резком изменении. Энергия движения стиха такова, что реальное, описанное с прозаической отчетливостью, через несколько строк становится

мифологической гиперболой. Предмет и сравнение нередко не сопоставляются, но как бы сшибаются, проникают друг в друга, меняют свои места.

Буря — то изображение состояния природы, то космический взлет апокалипсических видений, то отражение душевных переживаний героя. Она — и его собеседник, и его сознание. Она — и хаос человеческой души, и хаос окружающих его общественных отношений.

Гонерилья, Регана,
Эдмунд, герцог
Корнуэль-

КАМЕННЫЕ СЕРДЦА

ский лишены человечности. У них нет сердца.

В биографиях Плутарха описано, как Цезарь, совершая жертвоприношение, вдруг с ужасом обнаружил, что у жертвенного животного не оказалось сердца. Плутарх пишет: «Это было страшным предзнаменованием, так как ни одного животного без сердца не существует в природе».

Враждебный Шекспиру мир выражен поэтическим образом каменных сердец. У старших дочерей Лира сердца «тверже, чем камень стен, окружающих замок». Их души вытесаны из камня. Самый страшный вид неблагодарности назван: «Неблагодарность с сердцем из кремня».

Как всегда у Шекспира, образ становится материальным, его можно взвесить, измерить, потрогать руками. Лир требует, чтобы медики вскрыли труп Реганы: «Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное». Каменными сердцами обла-

дали Шейлок и Ричард. Об их души можно было точить ножи.

Когда Отелло убедился в неверности Дездемоны, у него окаменело сердце. Он говорит, что, когда он ударяет себя рукой в грудь, руке больно.

«Король Лир» кончается криком, обращенным ко всем людям: «Вы из камня!»

Только те, у кого нет сердца, могли допустить смерть Корделии, а теперь способны бесстрастно смотреть на ее труп.

Люди, превратившие большинство человечества в двуногих животных, даже не люди, они подделки под людей, и если анатом вскрыет грудь такого поддельного человека, он найдет в ней холодный камень. У них лишь обманчивая человеческая внешность, на самом деле они звери. Шекспир уподобляет их хищникам, охотящимся за людьми. Они прячутся, высматривая добычу, выжидают минуту, чтобы прыгнуть на жертву, вгрызться клыками в горло, рвать когтями грудь, лакать кровь, жрать человечину.

Метафоры диких зверей часто появляются в «Короле Лире». Сквозь злобные лица просвечивают оскаленные кабаны морды, окровавленные пасти медведей и волков. И вслед за звериными рылами ползут какие-то неправдоподобные страшилища, вурдалаки и оборотни, неведомые чудища морей и океанов, не то звери, не то дьяволы — уродливые порождения страха и отчаяния, зловещие знамения хаоса, вызов разуму и человечности.

Поэзия с трагической силой показывает, как строй общественного безумия тащит человечество

назад к дикости и ужасу первобытного существования. Каменные сердца хотят уничтожить труд веков, повернуть все вспять: от высшего к низшему, назад — в мутный хаос праистории.

Множество разновидностей хищников выведено в трагедии. Среди них и сохранившие свой старинный нрав, и те, кто уже обрел новую повадку.

Разбирая характер Гонерильи, Эдмунда, Реганы, трудно применять к ним такие категории, как «феодальное» или «капиталистическое». Эти действующие лица — результат сложного скрещения пород. Они полны запала эпохи первоначального накопления; беспокойство переполняет их души, они задыхаются от жажды деятельности, страсть к приобретательству доводит их до безумия. Им не знакомы моральные нормы, и они не исповедуют какой-либо религии. Все это свойства новой эпохи, но цели, которые преследуют эти люди, в большинстве случаев старые.

Они уничтожают свой век изнутри. Они проказа, порок времени, гниение тела века. В них бушует жар болезни, неутолимая жажда отравленного организма мучает их.

Лучше опасаться
Без меры, чем без меры доверять,

говорит Гонерилья мужу, не понимающему причины жестокости ее обращения с отцом.

Без меры опасался Макбет. Он убивал, чтобы устранить соперников, потом, чтобы уничтожить

свидетелей, но каждое убийство становилось не только шагом к власти, а и приближением к гибели. Преступление, совершенное для избавления от страха, вызывало ужас: убийца зарезал не только сон Дункана, но и свой.

Кто ищет безопасности в крови,
Найдет кровавую лишь безопасность.

Гонерилья — отравительница. Ее оружие яд. Наблюдая за корчами отравленной Реганы, она шепчет:

Я разбираюсь в ядах хорошо.

Очевидно — возможность это утверждать дают ей не только убийство сестры, но еще и другие, подобные же удаchi. В большинстве ее проявлений — судорожность. В ней есть нечто схожее с иступленной выразительностью пламенеющей готики. В картинах такого стиля странно сочетались искаженные, будто в припадке, фигуры людей с вывернутыми, вопреки анатомии, ногами и руками и изображение всего относящегося к пыткам и казням — эта часть выполнялась с ужасающей натуралистичностью.

Герцог Альбанский называет свою жену золотой змеей.

Вероятно, в ее внешности можно увидеть варварскую роскошь эпохи, превращавшей женщину в причудливого идола, обернутого тяжелым бархатом и драгоценной парчой. Ее образ связывается с одной из аллегорий. Кент возмущается, что Освальд служит ей — кукле по имени Тщеславие,

Так назывался один из персонажей моралите, и то, что Гонерилья сравнивается с фигурой, олицетворяющей именно этот порок, дает представление о старшей дочери Лира.

Сестры не похожи друг на друга. Гонерилья стремительна, не всегда владеет собой. Регана замкнута, молчалива.

Каждая из них имеет свиту — свое созвездие.

Подле Гонерильи — Освальд. Это важная фигура. Дворецкий герцогини Альбани как бы промежуточная степень между людьми и животными, тонкая грань, отделяющая человека от гримасничающей обезьянки, мерзко пародирующей человеческие ухватки.

Это подобие человека вызывает особую ярость Кента — одного из подлинных людей. Интересны ругательства, которыми награждает его Кент:

— Холоп и хозяйский угодник... с душонкой доносчика, с помадой и зеркальцем в сундучке... Гнусный лстец, который готов на любую пакость, чтобы отличиться... подхалим, папильотка из парикмахерской...

В прозвищах немалое место занимают внешние признаки цивилизации. В «Генрихе IV» Хотспер рассказывает о придворном, явившемся на поле битвы выряженным, как на свадьбу. Лорд, нюхая духи из склянки, велел солдатам проносить трупы стороной, чтобы запах разложения не отравлял воздуха. Он был прилизан, благоухал, напоминал попугая. Такая же фигура появляется перед смертью Гамлета. Озрик даже материнскую грудь не брал «иначе, как с расшаркиванием».

Новый век в какой-то своей части отражается этими образами. Среди крови и горя вывелась порода парикмахерских папильоток, готовых на все карьеристов. Племя размножалось с удивительной плодовитостью; гладкие негодяи, готовые принять посильное участие в любой гнусности, начали заполнять прихожие домов, откуда шли награды. Паршивые собачонки — они готовы были служить на задних лапах перед любым, кто властвовал, и рвать в клочья всякого, кто оказывался в немилости.

Освальд принадлежит к одному из первых выводов. Родовые признаки уже ясны, но законченности вида еще нет. В прислужнике Гонерильи нет ни придворного щегольства, ни эвфуистической манерности речи, он выкормлен и натаскан в глуши феодального поместья, а не в танцевальных залах столицы. Кент говорит, что Освальда смастерила не природа, а какой-нибудь портной.

Если величие короля было связано с мантией, то смысл существования подобных людишек — в ливрее.

Шекспир доходит в ненависти к их породе до крайнего бешенства; нет сомнения — это он сам говорит о них словами Кента. Он придумывает для Освальда особую казнь: «Его следует стереть в порошок и выкрасить им стенки нужника».

Освальд — подлейшая тварь в мире подделки, клеточка лести, угодничества, наглости. Он там, где неправда, где хотят добить упавшего, где нужны те, кто может найти величие в гнусности. По нему, приближенному человеку Гонерильи, можно понять ее царство, созданное не честным трудом, подобным

умению каменотеса или плотника, но ухищрениями портного и парикмахера, выбивающихся из сил, чтобы угодить мерзкому вкусу заказчика.

Его убивают не оружием, а палкой.

Если Гонерилья устраняет мешающих ей людей щепоткой яда, то Регана действует более обычным способом. Она ни в чем не уступает мужчине. Ее оружие — меч; не легкая рапира, но боевой меч, тот, что носит охрана замка. Хозяйка вырывает меч из рук слуги и закалывает взбунтовавшегося виллана. Она умеет не только убивать, но и пытаться. Она сама добивается признания у Глостера, рвет его седые волосы, распоряжается в застенке.

Ночами вдвоем с герцогом Корнуэльским — черные всадники, они скачут по дорогам, ведущим в замки, вербуя сторонников, запутывая вассалов, натравливая одних на других, расчетливые, злобные князьки, раздирающие государство на части своими нескончаемыми интригами.

В этой паре вся изуверская жестокость железного века, угрюмый разбой карликовых властителей. Они только и знают — забить в колодки, выколоть глаза, перебить кости. Средневековые палачи, они вышли в мир из подвала для пыток; за ними видны дыба и орудия мучений, выдуманных с изощренным умением. Ничего человеческого нельзя обнаружить в их тяжелом взгляде.

Не только жестокость определяет характер второй дочери Лира, существует другая черта, не менее важная: Регана скупа и мелочна. Когда ее отец готов умереть от горя, она рассуждает об отсутствии припасов в кладовых ее замка, о трудностях про-

корма свиты, о том, что дом мал и слуги могут перессориться.

Что это? Желание еще больше унижить отца? Нет — это круг интересов герцогини с ключами у пояса и кинжалом, спрятанным в складках платья.

Старинные формы подлости сменялись новыми. Рядом с Корнуэлями появилась фигура Эдмунда.

При слове «Возрождение» обычно любят вспоминать склонившегося над античными пергаменами гуманиста, открывателя неизвестных земель, поэта, воспевающего величие человека. Но не менее связаны с эпохой и кондотьер, продающий свое оружие тому, кто лучше платит, сегодня сражающийся против одних врагов, а завтра вместе с ними против вчерашних союзников, и купец-пират, уверенный, что природа одарила его силой для грабежа слабых.

Устремления гуманизма причудливо переплетались с безудержным цинизмом. Утверждение свободы личности не носило идиллического характера.

Политика освобождалась от иллюзий.

Браччелини писал: сильные презирают законы, созданные для слабых, лентяев и трусов. В своих «Диалогах» он утверждал, что все выдающиеся поступки всегда являлись нарушением понятия права, их единственным оправданием была сила.

Гвиччардини оправдывал обман и лицемерие. Истинными побуждениями людей он считал совсем не стремление к общественной справедливости, а жажду денег и власти,

Макиавелли прославлял сильную личность — человека крови и железа, способного завоевать власть любыми средствами.

Вместе с теологической моралью уничтожались любые представления о нравственности. Во всех областях появлялся новый человеческий тип: иска-тель фортуны, готовый на все во имя успеха. Ха-рактер деятельный и предприимчивый — истинный герой первоначального накопления. Он разрушал ве-рования уже не для освобождения разума от схола-стики, но для устранения предрассудков, мешающих обогащению одного за счет многих.

Фигуры разрушителей были сложны и противо-речивы. В шекспировских пьесах они отражены раз-личными образами. Ричард III — политический дея-тель стиля героев Марго, великий силой отрицания. Макиавеллизм здесь показан в масштабе историче-ских явлений. Сфера исследования — государствен-ное право и власть.

Яго — мыслитель. Замышляемое им зло не имеет практического смысла. Ревность и обиженное често-любие — лишь мотивировки, и недостаточно убеди-тельные. Он как бы экспериментатор, проверяю-щий гипотезу о неизменности скотской натуры людей. Он утверждает силу своей личности, пре-зирая всех.

Эдмунд — человек дела. Цели его очевидны: получить наследство, титул, выдвинуться, играя на феодальных интригах. Но он не только средневеко-вый разбойник, а и поэт, прославляющий величие разбоя. В этом он герой Возрождения. Он изде-вается над всем, что может ограничить волю чело-

века. Все подвластно такой воле. И ни от чего не зависит успех, кроме воли. Ничего святого нет — ни бога, ни короля, ни отца. Незаконный ребенок лорда Глостера и законный сын нового века презирает суеверия и верования. Он смеется над астрологией, его потешают мысли о суверенной верности и родовой привязанности. Он один из разрушителей феодальных и патриархальных отношений.

Понятия природы и времени, обычно конфликтующие в шекспировской поэтике, в философии Эдмунда образуют своеобразное единство. Эдмунд прославляет и буйное беззаконие природы, и веления железного века.

Он лицедей, искусно меняющий маски. Глостеру он представляется послушным сыном, готовым из-за любви к отцу даже на предательство брата. Он выдает отца Корнуэлю, разыгрывая перед герцогом преданного союзника. Он пылко влюблен в Гонерилю, но не менее страстно любит Регану.

Авантюрист, промышляющий на стыке эпох, он выехал на кривые перекрестки века, поджидая жертв. Он не пропустит добычи, а добычей он считает все, чем владеют безвольные глупцы, связанные старинными предрассудками.

Пришло их время — людей без роду и племени, сильных тем, что их ничто не сдерживает.

Шекспир видел не только зло старого порядка, но и звериную сущность нового. Он знал: на медали, вычеканенной Возрождением, две стороны — на одной лица Гамлета и Ромео, на другой — Яго и Эдмунда.

Говоря об отдельном действующем лице, не следует забывать, что нередко тема, заключенная в образе, не исчерпывается в нем, а продолжается и находит свое завершение в другом.

Офицер, убивший Корделию, неотделим от Эдмунда.

Только две строчки характеризуют этого военного, таков размер всей его роли. Но и двух строчек достаточно — человек изображен с исчерпывающей определенностью.

После сражения победитель Эдмунд предлагает воину, недавно повышенному в чине, отправиться в тюрьму, где заточены пленники, и исполнить указанное в записке. Передавая записку, Эдмунд говорит, что в случае согласия офицера перед ним откроется путь к дальнейшим успехам и что он должен помнить:

Приспособляться должен человек
К велям века.

В записке приказ повесить Корделию. Офицер, не задумываясь, отвечает согласием. Ответ высказывается в несколько необычном виде:

Я не вожу телег, не ем овса.
Что в силах человека — обещаю.

Этого солдата век уже научил всему. Единственно, что он еще не освоил, — жрать корм, положенный скоту, и возить в упряжке, все же остальное, то есть любой скотский поступок, он совершит, не задумываясь. Моральные нормы и общественные инстинкты, выработанные человечеством за века, не связывают убийцу.

Веление века — быть подобным этому наемнику.

Таково время. Если оно продлится, люди научатся есть овес, более сильные запрягут в телеги слабых, и те будут возить поклажу и господ.

Тема разрушения не только феодальных запретов, но и всех общественных связей, начатая в сложном характере Эдмунда, заканчивается образом палача, написанным всего двумя строчками.

Страшен мир ка- менных сердец. Там, где насту-	ДВА ВЫХОДА	пает их владыче- ство, не может быть любви, при- вязанность кажется смешной, дружба — нелепой. Тепло человеческих отношений уходит из жизни. Становится невыносимо холодно, ледяная стужа сжимает сердце. Как же согреться человеку?.. Где отыскать ему место, в котором он может найти тепло?..
--	-----------------------	--

Первые слова бедного Тома, доносящиеся из шалаша, говорят, где находится это место: «Сажень с половиной, сажень с половиной!»

На сажень с половиной в глубь земли — роют могилу. Том советует: «Ложись в холодную постель и согрейся!»

Через весь его путанный рассказ проходит одна и та же жалоба: Тому холодно!.. Люди не в силах вытерпеть холода железного века. Может быть, там — в глубине земли — успокоится измученный человек. Там нет тюрьмы, голода, палачей. Там не придут в голову мысли, ранящие мозг. Там не нужно искать выхода, которого все равно не отыщешь.

Так и ставит Гамлет знаменитый вопрос: быть или не быть?

Есть ли смысл существовать, когда царит несправедливость, властью обладают худшие, достоинство втоптанно в грязь? Может быть, лучший исход для того, кому выпало несчастье познать все это, уйти от жизни? Может быть, смерть — единственная возможность успокоить непереносимую боль от ран в мозгу?

Вместе с этими мыслями в трагедии появляется тема самоубийства. Возможность именно такого выхода высказывается в бреде Эдгара. Очевидно, не раз сын Глостера ощущал слабость, и тогда отчаяние овладевало им.

Черт подкладывал Тому ножи под подушку, вешал петли над его сиденьем, подсыпал яду ему в похлебку.

Но Эдгар отверг эти мысли. Лечь в холодную постель и согреться — стало настойчивым желанием его отца.

Параллельная интрига «Короля Лира» — история графа Глостера и его двух сыновей, — как известно, заимствована из романа Филиппа Сидни «Аркадия». Однако заимствование касается лишь внешних черт фабулы, содержание и характеры приобрели совсем иной смысл.

Судьба Лира и его дочерей эхом отзывается в участии семьи Глостера. Исключительное связывается с обычным, моральная картина века становится всеобъемлющей. Однако не только в этом значение и место параллельной интриги; обе истории не только связываются, но и сопоставляются. И Лир, и Глостер

ошибались в детях; им выпала одинаковая доля пострадать от тех, кого они благодетельствовали, и быть спасенными теми, кого они отвергли. Но сходство положений еще больше подчеркивает глубину внутреннего различия.

Основная черта характера отца Эдгара — покорность. Вспыльчивый и деспотичный в семейных делах, он безмолвен в дворцовых залах. Он — вассал. В этом понятии заключены его воззрения. Иерархия подчинения для Глостера — основа мироздания, не подлежащая человеческому суду. Он по-своему честен и добр, но эти свойства ограничены жизненными представлениями феодального сеньора — звезды средней величины, живущей лишь отраженным светом главной планеты.

Он — плоть от плоти общественной системы, и, что бы ни случилось, посягнуть на привычный порядок — значит для Глостера стать мятежником. Совершаются неправые дела, очевиден деспотизм, но власть есть власть. И Глостер молчал. Он смолчал, когда делили на части страну, не вымолвил ни слова, когда изгнали Кента, был безмолвен, когда забили в колодки посла короля. Когда сам Лир — недавнее солнце — был оскорблен Корнуэлем, ставшим теперь одной из главных планет, — Глостер утешал короля, объясняя ему сложность положения:

Государь мой!

Вы знаете, как герцог сторяча
Неукротим. Его не переспоришь.

На небо взошло новое светило, солнцем стал Корнуэль, теперь он господин и благородный повелитель, а вассал может лишь молчать,

В некоторых старых исследованиях можно прочесть, что гибель Глостера — акт высшего возмездия: рожденный вне брака, Эдмунд губит отца развратника. Плод греха карает грешника. Такая мораль никак не связана со всем происходящим. Основная идея образа высказана множеством раз совершенно ясно. Старик поводырь спрашивает слепого Глостера:

Как, слепому,
Найти вам путь?

Г л о с т е р

Нет у меня пути,
И глаз не надо мне. Я оступился,
Когда был зряч. В избытке наших сил
Мы заблуждаемся, пока лишенья
Не вразумят нас.

Глостер говорит о «пресытившихся и забывших стыд»; «обожравшийся благополучием», он слеп, ему нужно испытать глубину лишений, чтобы прозреть. Когда же истинное положение открылось ему, он решил покончить жизнь самоубийством. Покорность обстоятельствам приобрела новую форму, дошла до заключительного выражения.

Какими же доводами можно было заставить его отказаться от принятого решения? Эдгар нашел эти доводы: он убедил отца, что мысль о самоубийстве внушена ему дьяволом и что насильственная смерть явилась бы сопротивлением высшим силам. Сын вновь вернул отца к мысли о необходимости подчиниться чему-то стоящему выше, находящемуся над

ним — вассалом Глостером. И старый, слепой человек опять смирился:

Отныне покоряюсь
Своей судьбе безропотно, покамест
Она сама не скажет: «Уходи».

Мысль о бессилии человека в борьбе с общественным злом и отсюда о самоубийстве как, может быть, единственном исходе высказана и в «Короле Лире», и в «Гамлете». Но высказана она лишь для того, чтобы быть отвергнутой. Сам дух поэзии, полный борьбы и движения, опровергает ее. Эта мысль отрицается действиями героев. Совсем иной выход указывается трагедией.

На свете не только каменные сердца. Живые человеческие сердца способны не только к любви:

Во всяком сердце тысячи мечей
На бой готовы с извергом кровавым,—

говорится в «Ричарде III». Сердце в этом случае становится образом грозной силы.

Когда Глостер наконец осмелился поднять голос в защиту Лира, он не оказался в одиночестве. За Глостера заступился слуга Корнуэлей. Этот человек не мог безучастно смотреть на пытку старика. Слуга обнажил меч и хотел убить своего наследственного повелителя. Значение небольшого эпизода огромно: виллан поднял оружие не только против жестокого герцога, но и против закона смирения низшего перед высшим.

Бурю встречает не только покорность Глостера, но и гнев Лира. Стихия зла сшибается с энергией человеческого негодования.

Придворный рассказывает Кенту о поведении Лира в степи. Поэзия выражает всю силу непокорности.

Кент

А где король?

Придворный

Сражается один
С неистовой стихией, заклиная,
Чтоб ветер сдунул землю в океан
Или обрушил океан на землю,
Чтоб мир переменялся иль погиб...
Всем малым миром, скрытым в человеке,
Противится он вихрю и дождю...

Восьмидесятилетний старик «гибели самой бросает вызов». И даже если способы сопротивления и неизвестны, нежелание примириться, уступить — уже есть борьба. Сама сила внутреннего сопротивления создает масштаб личности, выступающей в одиночку против безумия общественного устройства.

Лир подымает мятеж. Лишенный власти, один в степи, он восстает против несправедливости, бесправный — требует суда, лишенный слушателей — он обращается ко всему миру.

Он произносит проповедь молниям, призывает к восстанию ветер и гром. Он не только не стремится самовольно уйти из жизни, но требует ее переделки, изменения всех существующих отношений. Он ставит условием: «Чтоб мир переменялся иль погиб».

В этих сценах Лир вновь становится подобным героям древних сказаний. Но теперь миф совсем иной. Прошли века, и вместо непознанных сил при-

роды человеку противостоят новые грозные силы, такие же пока еще неизвестные для него, какими были некогда стихии. Теперь это силы общественных отношений. Они вызвали разорение и гибель еще более ужасные, нежели землетрясения или засухи.

Лир проклиная эти силы. А те, кто смирился, пробовал терпеть, бесславно гибнут. Расплатился за молчание Глостер, слишком мягок был нрав герцога Альбанского, сколько бед произошло из-за его мягкости.

Буря пронеслась над миром...

Ничего не уцелело на поверхности земли. Ничто не избежало разрушения. Казалось, все вымерло и только последние беглецы, обезумев от горя и ужаса, еще пробовали спастись, прижимаясь к развалинам среди мрака, обломков и пепла.

Ночь кончилась. Наступило утро, и стало видно, что не все уничтожено, погибло лишь то, что существовало только на поверхности; все, уходившее в глубь земли, обладавшее корнями, выдержало бурю.

Лир возвращался к жизни. Воины Корделии подобрали короля в степи и принесли в лагерь. Лекарь дал ему снотворное. После глубокого сна старый измученный человек проснулся. Перед отцом стояла его младшая дочь.

Лир и Корделия нашли друг друга.

Когда Яго стремился погубить Отелло и Дездемону, прапорщик ставил себе целью не только

осквернить их любовь, ему было необходимо разрушить гармонию, так неожиданно возникшую среди хаоса.

...я спущу колки,
Которые поддерживают эту
Гармонию...

Чтобы спасти отца, младшая дочь должна «настроить вновь расстроенную душу».

Вместе с Корделией в трагедию входит тема гармонии. Возвращение Лира к жизни начинается с музыки. Подле палатки, где лежит больной, расположились музыканты; Корделия велит им начать играть. Предчувствие возможности разумного и счастливого существования появляется прежде всего в стройности звуков. Предчувствие еще смутно, и музыка способна его передать лучше других искусств.

Когда Шекспир переходит к наиболее возвышенным для него понятиям, в образах появляется музыка, гармония. У благородного человека — музыка в душе, а тот, кто холоден к гармонии, не может пользоваться доверием («Венецианский купец»). Кассий не любит музыки, подобные люди очень опасны («Юлий Цезарь»).

Музыка звучит неведомо откуда. Лир открывает глаза. Начинается выздоровление. Все, что видит и слышит возвращающийся к жизни человек, непривычно для него. Его перенесли в неведомый край, где все непохоже на то, что он до сих пор знал. Он думает, что это сон и все видимое не существует, лишь приснилось ему. В чем же необычность того,

что происходит с ним? Почему простые слова дочери кажутся ему доносящимися из какого-то диковинного сна?

Перед ним — человечность. Все происходящее определимо именно этим понятием. Король знал поддельный мир лести, звериную злобу и животную алчность, но он не знал человечности. Теперь перед ним человеческие лица и глаза, полные добрых слез. Все это казалось невозможным, несуществующим в жизни. И Лир думал, что он продолжает спать.

Стихия лиризма наполняет поэзию сцены. Это лиризм особый, и характер его следует определить. Образ Корделии лишен изнеженной мягкости или бесплотной мечтательности. Корделия живет в палатке, грудь младшей дочери Лира защищает кольчуга — французская королева на войне, она воюет. Поэзия ее характера близка напряженному чувству народных баллад, ритм которых суров, краски неярки, образы нередко жестоки. Лиричность Корделии неотделима от звучания стиха, энергии выражения, чувства внутренней твердости. Все это непохоже на пение ангелов, с которыми нередко сравнивают младшую наследницу.

Тема Корделии выражает не только любовь дочери к отцу, но и нечто гораздо большее: борьбу человека с бесчеловечностью. Младшая дочь Лира наследница не только короны (этот символ власти не казался Шекспиру привлекательным), — она наследница неизмеримо большего сокровища. Она хранит ценности, добытые человечеством для человека.

Герцог Альбанский объясняет Гонерилье, что дочь, отрекшаяся от отца, подобна сухой ветке, лишенной животворящих соков. Ветка отломилась от ствола — ей суждена гибель. Ничто не может существовать, оторвавшись от своих корней.

Человек обязан знать свои корни. Они уходят далеко в глубь веков, становятся все более могучими, растут вместе с развитием всего передового в истории. Для Шекспира путь человечества не бесцельный круговорот, но благородный труд, а слово «человечность» не пустой звук. Это понятие добыто трудом, страданием и мужеством поколений.

Шекспир сравнивает общественный строй, при котором будет достигнуто торжество человечности, со щедрым изобилием цветущей природы. Как прообраз мечты возникают на мгновение мельчайшие частицы гармонии. Два благородных человека находят друг друга, высокая человечность выражается тогда отношениями Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны, Лира и Корделии.

Их любовь — не только страсть влюбленных или привязанность дочери и отца, но и пример мудрости. Любовь в поэзии Шекспира — воинственный образ, вызов идеям железного века.

Миг гармонии настолько прекрасен, что рядом с ним крошечной тьмой кажется остальная жизнь. Оптимизм «Короля Лира» не только в том, что злые люди наказаны или убивают друг друга, но прежде всего в ощущении победы достойных над недостойными, даже если эта моральная победа является одновременно и реальным поражением.

Такова последняя сцена Лира и Корделии. Эдмунд, Гонерилья и Регана пришли к цели: французские войска разбиты, Лир и младшая дочь в плену. Казалось бы, врагами их одержана полная победа. Противников осталось только двое: бессильный старик и молодая женщина. Безоружные, лишенные свободы, они одни среди вражеской армии. Достаточно небольшого усилия любого из окружающих их солдат и люди, неспособные к защите, будут уничтожены. Но эти бессильные люди — победители.

Они взяли верх, потому что они счастливы.

Они нашли друг друга, и миг гармонии сильнее железа. Сколько бы ни осталось жить, этот короткий промежуток Лир проживет мудрецом. Он понял, что подделка и что подлинная ценность. Теперь он знает стоимость нарядного платья, лакомства и соли. Все завоеванное Гонерильей и Реганой — лишь блестящие черепки, а Лир нашел в конце жизни истинное богатство.

Но нравственная победа не может стать реальным завоеванием. Гармония может существовать только мгновение.

Она существует для Лира до тех пор, пока он слышит, как бьется сердце Корделии. Когда оно затихает, замолкает мир, и кажется, что вся земля становится мертвой.

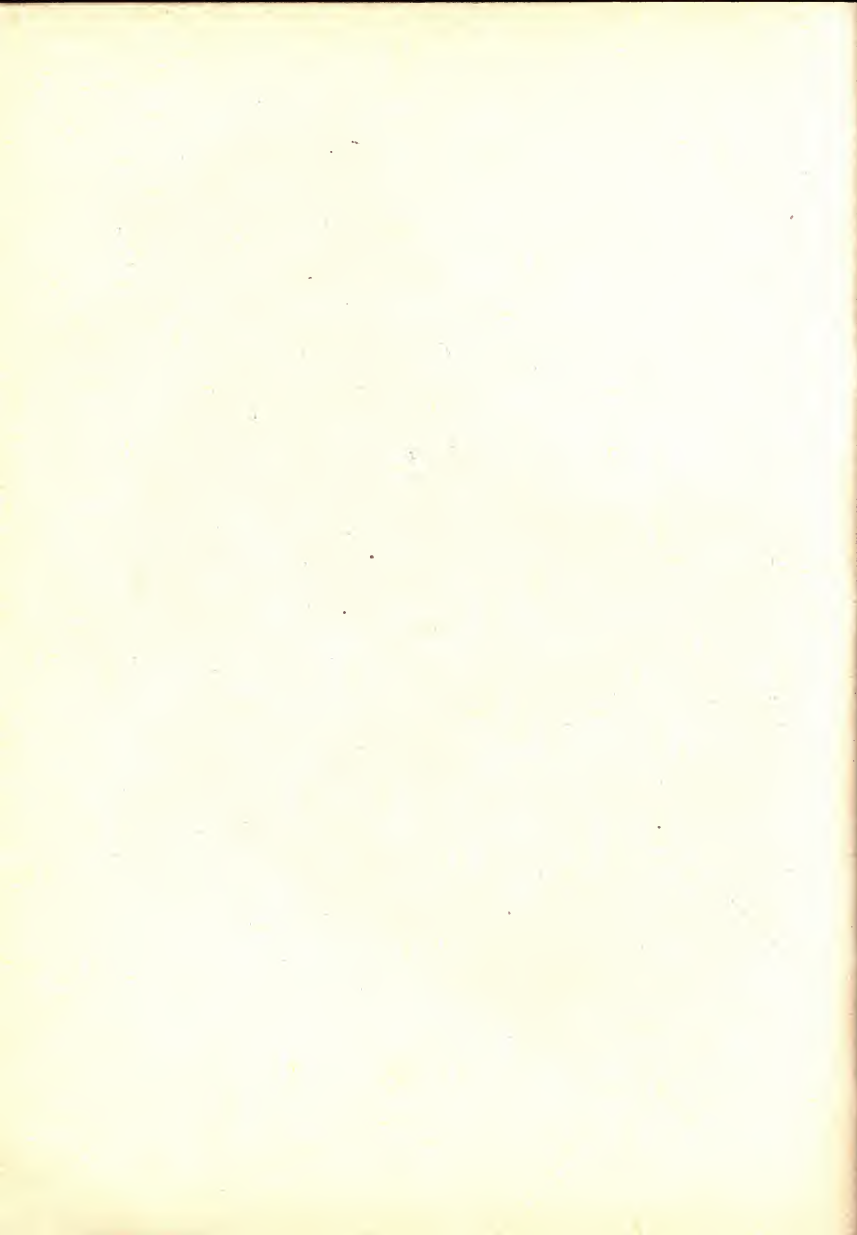
Старый король дошел до конца своей дороги. Он узнал человеческое несчастье, и чужое горе слилось с его собственным, стало своим. Он узнал общность человечества, понял ответственность одного за всех.

Он выдержал напор бури и не сдался.

Таким он остается в нашей памяти, озаряемый вспышками молний, седой мятежник, обличающий несправедливость, требующий, чтобы мир переменялся или погиб.



ГАМЛЕТ,
ПРИНЦ
ДАТСКИЙ



«ГАМЛЕТ» И ГАМЛЕТИЗМ

«Даже когда мы возвращаемся к произведениям прошлого (причем никогда разные эпохи не выбирают одно и то же в великих Складах прошлого: вчера это были Бетховен и Вагнер, сегодня — Бах и Моцарт), — то это не прошлое воскресает в нас; это мы сами отбрасываем в прошлое свою тень, — наши желания, наши вопросы, наш порядок и наше смятение».

Ромен Роллан. «Гете и Бетховен».

Достоевский писал, что даже самые робкие женихи, испугавшись свадьбы, вряд ли выпрыгивают из окошка — в обыденной жизни так не случается, — но стоило только Гоголю сочинить «Женитьбу», как люди стали узнавать друг в друге Подколесина. Робость и неуверенность, боязнь каких-либо перемен — эти нередко встречающиеся человеческие свойства получили свое наименование. Все то, что, по словам Достоевского, в действительности будто разбавляется водой и существует «как бы несколько в разжиженном состоянии», вдруг уплотнилось, сжалось до наглядности, облеклось в наиболее выразительную форму — стало нарицательным.

Искусству удалось отразить самую суть жизненного явления.

Образ стал типом.

Явление, свойственное определенной эпохе, оказалось живучим: надворный советник Подколесин пережил свой век и стал представителем множества

новых поколений лежебок и мямлей, характеры которых были определены уже совсем иной действительностью.

Добролюбов радовался появлению слова-прозвища, способного объединить и объяснить множество явлений в русской дореформенной жизни.

«Слово это — обломовщина.

Если я вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности,— я уже с первых слов его знаю, что это Обломов.

Если я встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов...

Когда я читаю в журналах либеральные выходки против злоупотреблений и радость о том, что наконец сделано то, чего мы давно надеялись и желали,— я думаю, что это все пишут из Обломовки».

Статья Добролюбова «Что такое обломовщина» была напечатана в «Современнике» в конце пятидесятых годов, однако список, начатый Добролюбовым, не был исчерпан его временем. «Братцы обломовской семьи» не собирались вымирать и продолжали свое существование в следующие эпохи.

«...Обломовы остались,— писал Ленин,— так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист... старый Обломов остался, и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел».¹

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 197.

В мире появился новый обитатель: образ — тип, «нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем» (Белинский).

Этот обитатель оказался гораздо долговечнее простого смертного: в нем были заключены не только качества человека, живущего в определенном месте, в определенное время, но и те свойства самой человеческой природы, которые обладают особой устойчивостью и живучестью. Такие свойства переживают эпохи и переходят границы стран; меняя свои формы, они сохраняют родовую основу.

С образами, о которых идет речь, каждый знаком с юности.

Это Дон Кихот, Тартюф, Обломов, Фауст, Хлестаков и другие подобные им герои-прозвища, сопровождающие жизнь многих поколений.

И это — Гамлет.

Каждый из характеров обладает не только именем собственным, но также и нарицательным. Взаимоотношение между такими именами не просто. В истории культуры нередко имя нарицательное отделялось от собственного и приобретало свое особое движение и развитие.

Новые эпохи относили нарицательное имя к новым явлениям действительности. Оно бралось на вооружение различными общественными группами, иногда для противоположных целей.

Нередко это напоминало соотношение биографии и легенды. Воин или государственный деятель некогда прожил свой век; были в его жизни и личные отношения, и события разного значения. Он обладал особым складом характера. Потом человек умер;

умерли его близкие,— не стало людей, хорошо его знавших. Биография начала забываться, появилась легенда. При возникновении она связывалась с действительным событием или жизненной чертой, казавшимися современникам особенно существенными. Потом именно эта сторона преувеличивалась — остальное забывалось. Следующие поколения узнавали лишь легенду и в свою очередь дополняли ее новыми, выдуманнами подробностями; вводили в нее свои идеалы и хотели увидеть в ней осуществление собственных стремлений.

Погребальный холм осел и порос травой, а легенда,— ничем, кроме имени, не связанная с биографией умершего человека,— выражала мысли и чувства новых поколений.

Нечто подобное иногда случалось и с образами художественных произведений.

Герой пьесы, сочиненной три столетия назад — виттенбергский студент и наследный принц Дании,— стал известен не только как действующее лицо драматического сочинения, но и как имя нарицательное. Распространение этого имени приобрело масштаб неповторимый в истории культуры. Оно стало обобщением, выражавшим, по мнению множества выдающихся людей, свойства не только человеческих характеров, но иногда целых наций в какие-то моменты своего развития.

От маленькой фигурки в траурном костюме отделилось необъятное понятие; оно участвовало в грандиозных идеологических боях.

Но чем ожесточеннее становились бои, тем чаще речь шла уже только о понятии, а сам образ дат-

ского принца отходил вдаль; предметом спора становилось лишь понятие «гамлетизм», автором которого был не только Шекспир, но и еще великое множество других людей. Среди соавторов Шекспира были и великие мыслители, и невежды, и люди, стремившиеся к победе передового, и злобные консерваторы.

История возникновения и развития понятия гамлетизм лишь частично связана с исследованием шекспировской пьесы и даже в отдельности взятого образа героя. Мало того, само это понятие менялось и нередко связывалось с явлениями, противоположными друг другу.

В современном представлении гамлетизм обозначает сомнения, колебания, раздвоение личности, преобладание рефлексии над волей к действию. Так разъясняет это понятие энциклопедия, и таким мы привыкли его воспринимать, не задумываясь глубоко над его подлинным значением. Однако и все понятие, и каждое из явлений, объединенных им, в разные времена вызывались различными общественными причинами и имели свой характер.

В шекспировское время многое объединялось понятием «меланхолия»; о ней писали философские трактаты, модники становились в позу разочарования в жизни. На эти темы часто шутили, и сам Гамлет, перечисляя обычные театральные амплуа, упоминает и «меланхолика». Однако число самоубийств увеличивалось, и раздел учения стоиков, посвященный мудрости самовольного ухода из жизни, привлекал особое внимание.

Множество шекспировских героев — от Жака («Как вам это понравится») до Антонио («Венециан-

ский купец») — хворали «елизаветинской болезнью», как называли это состояние духа английские исследователи.

Разлад идеалов Возрождения и действительности эпохи первоначального накопления был достаточно очевиден. В этом заключалась причина болезни для всех, кто имел несчастье осознать глубь разлада.

Обращал ли внимание зритель начала семнадцатого века именно на эти свойства душевной жизни датского принца? Свидетельства современников слишком скупы, и любой ответ был бы произволен. У «Гамлета» были различные зрители, и, вероятно, по-разному смотрели пьесу лондонские подмастерья, завсегдатаи литературных таверн и придворные меценаты.

Но можно предполагать, что эти черты характера датского принца были не единственными, привлекавшими к нему внимание, да и выражались они по-особому. Разлад Гамлета с жизнью воспринимался, по-видимому, сквозь жар риторики, и бой на рапирах занимал немалое место в успехе представления. Ни тема раздвоения личности, ни рефлексия, как мы их теперь понимаем, не могли бы повлиять на успех, а «Гамлет» «нравился всем», по словам современника, и был «понятен стихии простонародья» (Антони Сколокер).

Пьеса была настолько популярна, что в первые годы ее существования она исполнялась матросами на палубе корабля, стоявшего у берегов Африки; капитан, занесший этот случай в судовой журнал, упомянул: спектакль должен отвлечь людей от безделья

и распушенности. Трудно вообразить себе это представление, но можно предполагать, что буйный экипаж «Дракона» вряд ли заинтересовали бы переживания героя сомнений и раздумья.

Почти ничего не известно об игре первого исполнителя роли — Ричарда Бербеджа (1567—1619). В элегии, посвященной его памяти, можно прочесть, что он играл «молодого Гамлета» и был похож на человека, не то «обезумевшего от любви», не то «печально влюбленного». Эстафета перешла к Тейлору, потом к Беттертону (1635—1710). Ричард Стиль, видевший Беттертона, отметил, что тот играл «многообещающего, живого и предприимчивого молодого человека».

Конечно, это общие определения, но каждое из них менее всего может быть отнесено ко всему тому, что называется теперь «гамлетизмом».

Игра знаменитого английского трагика Давида Гаррика (1717—1779) описана многими свидетелями. Филдинг в «Томе Джонсе» потешался над простодушным зрителем, считавшим, что актер, играющий короля, играл лучше Гаррика: говорил отчетливее и громче, и «сразу видно, что актер». Гаррик — Гамлет пугался духа так же, как испугался бы всякий, и гневался на королеву совершенно естественно, и в этом не было ничего удивительного: «Каждый порядочный человек, имея дело с такой матерью, поступил бы точно так же».

Вряд ли филдинговский обыватель мог бы воспринять Гамлета как человека совершенно обычного и даже разочаровывающего зрителей естественностью своего поведения, если бы мистер

Партридж увидел на сцене трагедию раздвоения личности.

Зрителей середины восемнадцатого века интересовала не пьеса, а лишь исполнитель главной роли. Актер играл собственный вариант: он переделывал пьесу — сокращал, дописывал текст.

Джордж Стоун определил гарриковскую переработку как чрезвычайно динамическую и «эффектную».

Динамичность и эффектность достигались сокращением размышлений героя.

Большинство исполнителей купюровали монолог, произносимый Гамлетом после прохода войска Фортинбраса. Томас Шеридан впервые восстановил это место; однако актера интересовали вовсе не мысли о воле и безволии. В монологе заключалась возможность злободневных ассоциаций: шла война в Канаде; слова о том, что не жалко во имя славы пролить кровь даже за крохотный клочок земли, вызвали патриотическую овацию.

Можно ли представить себе трактовку, более чуждую гамлетизму?

В конце восемнадцатого века Н. М. Карамзин видел один из лондонских спектаклей. «В первый раз я видел шекспировского «Гамлета»... — писал он. — Угадайте, какая сцена живее всех действовала на публику? Та, где копают могилу для Офелии...»

Отзыв не был вызван плохим исполнением: Карамзин присутствовал на летнем спектакле в Гей-маркетском театре, где в это время играли лучшие актеры Дрюри-Лейна и Ковент-Гардена.

Ни в мемуарах, ни в переписке людей того времени не найти следов интереса к сложности переживаний героя. Даже такие места, как «быть или не быть», воспринимались по-особому. Современники переложили монолог на музыку и, превратив его в романс, исполняли под гитару.

Вольтер, переделывая пьесу, заменил в этом монологе «совесть» «религией», тогда вместо сомнений в смысле жизни появилась ясная мысль: трусами делает нас религия, «румянец решимости» вянет из-за христианского вероучения.

Во второй половине века искажающие переводы появились на различных языках. Стихи превращали в прозу; принц оставался в живых, Лаэрта в финале короновали. Переделки не только не выявляли трагедию рефлексии, но, напротив, превращали пьесу в историю мстителя.

Французских академиков и критиков волновало нарушение классических единств, смесь трагического с комическим. Шекспира бранили за низкий слог, отсутствие благопристойности. Обвинения в варварстве сменялись восхвалением естественности.

Возникало множество новых вопросов, но образ Гамлета — вне интересующих тем. Характер героя не вызывал особых толкований, а поступки его — в пределах принимаемого или отрицаемого искусства Шекспира — не казались нуждающимися в объяснениях.

В восемнадцатом веке «Гамлета» ставили немецкие и французские театры. Успех был настолько велик, что в честь гамбургской премьеры

1776 года вычеканили медаль с портретом Брокмана — Гамлета.

На сцене появился сентиментально-элегический принц.

Ни слова, относящегося к гамлетизму, — в его современном понимании, — еще не было произнесено.

Принято считать, что новую жизнь «Гамлету» дал Гёте. Впрочем, есть исследователи, утверждающие: решающее слово сказал в своих лекциях Август Шлегель; другие обращаются к письмам Фридриха Шлегеля и там находят это новое, впервые произнесенное слово.

Слово было сказано, потому что пришло время его сказать.

Девятнадцатый век открыл в пьесе не только заключенную в ней силу искусства, но и глубину мышления. Отныне это произведение перешло в иной раздел явлений культуры. Датский принц перестал быть одним из действующих лиц шекспировских трагедий, а стал героем, обладающим особым значением, образом, единственным в своем роде.

В чем же заключалась эта, только теперь открывшая особенность?

Немецкие мыслители обратили внимание не на события, изображенные в пьесе, а на характер героя; центр действия как бы перенесся из Эльсинорского замка в душу Гамлета. Здесь, в маленьком пространстве человеческой души, разыгрывалась драма, обладавшая особым значением.

Произведение родилось вновь. Оно стало иным; все, привлекавшее внимание прежде, теперь представлялось незначительным; другие стороны содержания вдруг оказались не только интересными, но, что наиболее существенно, жизненно важными.

Пьеса приобрела новый смысл, потому что новым, несхожим с прошлой эпохой было восприятие зрителя.

Кончилась эпоха, когда медвежья травля находилась в том же разряде развлечений, что и театр, когда по дороге на представление останавливались на площади посмотреть публичную казнь, воспринимавшуюся как род театрального зрелища. Исчезла буйная и пестрая толпа, окружавшая подмости «Глобуса».

Люди другого склада, по-новому мыслящие и чувствующие, перечитали «Гамлета». Иным было восприятие этих людей — иным стал в их представлении образ героя.

Этот образ, — такой, каким он показался новому времени, — не смогли бы изобразить не только матросы «Дракона», но, вероятно, и сам Ричард Бербеж мало что понял бы в подобной роли.

Гёте писал: «Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить».

Сентиментально-элегический Гамлет второй половины восемнадцатого века получил новые и весьма существенные черты. Он зашатался под тяжестью бремени, упавшего на его плечи. В новом понимании суть пьесы заключалась в том, что Гамлет

не мог ни отказаться от выполнения долга, ни его выполнить.

История датского принца превратилась в историю души, прекрасной и благородной, но по своей природе неспособной к действию.

Понимание пьесы можно было найти не только в рассказе о ней, но и в способе ее сокращения.

Гёте (словами Вильгельма Мейстера) говорил: трагедия состоит как бы из двух частей; первая — «это великая внутренняя связь лиц и событий», вторая — «внешние отношения лиц, благодаря которым они передвигаются с места на место».

Внешние отношения он предлагал сократить, считая их маловажными. К «внешнему» была отнесена борьба Гамлета с Гильденстерном и Розенкранцем, ссылка в Англию, учение в университете. После гётевских изменений принц перестал быть студентом, чуждым придворной жизни, приехавшим в Эльсинор только на похороны отца и стремившимся обратно в Виттенберг; Горацио вместо университетского товарища Гамлета стал сыном наместника Норвегии.

Сцены, рассказывающие о смелости и решительности героя, объявлялись написанными лишь для «внешних отношений» и вымарывались. Из пьесы уходило все противоречащее гётевскому пониманию.

Трудно было отнести к безволию кражу и подделку королевского приказа: «высоконравственное существо, лишённое силы чувства», не могло бы, торжествуя, отправить друзей детства на плаху; при abordage — первым прыгнуть на палубу пиратского корабля.

Конечно, эти сцены не основные в сюжете, но «основное» и «несущественное» в шекспировском искусстве — понятия относительные, и обычно их применение более характеризует критика, нежели само произведение.

Сокращения были необходимы не только для укорачивания спектакля, но и для подчинения всего происходящего одной теме. Такой темой стало противоречие между благородством мышления и неспособностью к подвигу.

Два века сценического существования «Гамлета» не знали такого понимания этой трагедии. Почему же оно возникло именно теперь?

Кончался восемнадцатый век. Сгорела Бастилия: зарево небывалой силы осветило небо Европы и угасло. Народы запомнили, как качались на пиках головы аристократов и расцветали листья на Дереве свободы. Восставали народы, и уходили армии. Величайшие надежды сменялись величайшими разочарованиями.

При свете нового дня стало видно, как возводятся стены мануфактур, более прочные, чем стены Бастилии, и дети у фабричных машин узнавали рабство, худшее, нежели феодальное. Дым заводских труб затягивал горизонт, менялись уклады, не умолкал грохот ломки.

Ужасно было существование на задворках истории. В тесных клетках немецких карликовых княжеств и нищих герцогств среди рухляди старинных порядков еще сохранялся уже разрушенный

историей строй. Все потеряло смысл в этом отсталом общественном устройстве, все стало стыдным и мерзким.

Жалкое существование своей родины ощущал каждый мыслящий немец. Положение казалось безвыходным: в народе не было сил, способных совершить переворот. Оставались два выхода: подвиг или примирение. Примирение было позорным, подвиг требовал не только силы мысли, но и героической воли.

Энгельс писал о Гёте:

«В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и опасливым сыном франкфуртского патриция, либо веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с ним перемирие и привыкнуть к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелочен; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер».¹

В этих словах выражена драматичность положения мыслителя, понимающего гнусность современного общественного устройства, но не способного восстать против его основ. Так возникло противоречие бесстрашия мысли и характера, неспособного к борьбе.

Гёте встретился с датским принцем как с близким другом, обладавшим душой не только понятной, но

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V. М., Госиздат, 1929, стр. 142.

родственной. Страдания театрального героя можно было понять как реальные, стоило изображенную в трагедии жизнь сопоставить не с Англией шестнадцатого века, а с Германией рубежа восемнадцатого и девятнадцатого веков.

Гёте увидел в «Гамлете» противоречие, жизненное не только для него самого, но и для большинства его современников. Трагедия елизаветинского гуманизма оказалась сходной с драмой гуманизма иного времени. Люди, стремившиеся к идеалу свободного и деятельного человека, увидели невозможность осуществления своих стремлений без мятежа, без разрушения основ общественного строя.

Но возможность переворота еще не заключалась в самой действительности, а характеры мыслителей не обладали силой воли, необходимой мятежникам.

Во что же превращалась жизнь этого благородного, но лишённого героической воли человека?

«Он мечется, бросается туда и сюда, пугается, идет вперед и отступает, вечно получает напоминания, вечно сам вспоминает и наконец почти утрачивает сознание поставленной себе цели. . .»

Так описывал Гёте датского принца. Вероятно, это было не только литературное исследование, но и исповедь.

Противоречие силы мысли и слабости воли было ведущим для целых поколений Германии девятнадцатого века. Наследный принц Дании стал родным всем, кто обладал, как им казалось, теми же свойствами душевного склада.

Один из моментов пьесы: Гамлет, занесший меч над Клавдием, но не нашедший в себе внутренней

силы убить убийцу, стал символом. Множество людей узнали в этом символе себя.

История Гамлета превратилась в историю мыслителя, которому не под силу великое деяние.

Стоило появиться этому определению, как вдруг почти сразу же имя собственное стало нарицательным. Одно из свойств образа оказалось способным дать нарицательное имя всему, что ходило по Германии той эпохи «как бы в несколько разжиженном виде».

Одна из черт постепенно превратилась в единственную.

Так возникло понятие гамлетизма.

Теперь разбору подлежал уже не только «Гамлет», сочиненный Шекспиром, но и гамлетизм, выведенный немецкими мыслителями из отдельных черт переработанного ими образа и, что наиболее существенно, из современной им действительности.

Август Шлегель писал: «Драма в ее целом имеет в виду показать, что размышление, желающее исчерпать все отношения и все возможные последствия какого-либо дела, ослабляет способность к совершению дела».

Гамлетизм становится обозначением рефлексии, подмены дела рассуждением.

Бывали исторические периоды, когда в моду входили старинные слова и наряды других эпох. Современные идеи тогда выражались формами иного времени. Траур датского принца стал маскарадным костюмом, в который начали рядиться все, кто неспособен был признать победившую реакцию, но еще более неспособен бороться с ней. В гамлетизм

заворачивались как в плащ. Одежда казалась красивой и к лицу.

Когда речь заходила о «Гамлете», — о нем вспоминали все чаще и чаще, — возникало одно и то же сравнение. Сравнение с зеркалом. Не с тем «театром-зеркалом», о котором говорилось в самой пьесе, но с обычным зеркалом — стеклом, покрытым с внутренней стороны амальгамой, дающим возможность каждому, кто заглянет в него, увидеть собственное лицо.

«Мы знаем этого Гамлета так же, как знаем свое собственное лицо, которое мы так часто видим в зеркале. . .» — писал Гейне.

«Если бы немец создал Гамлета, я не удивился бы, — так закончил свою статью Берне. — Немцу нужен для этого лишь красивый, разборчивый почерк. Он скопировал бы себя, и Гамлет готов».

Эта мысль стала традиционной. Разбирая пьесу, Гервинус писал уже как бы от лица множества людей: «Картина, которую мы, немцы, видим в этом зеркале перед собою, в состоянии испугать нас своим сходством. И не я один это высказал: тысячи людей заметили и ощутили это».

Сравнение иногда становилось гиперболой. «Германия — Гамлет», — написал Фрейлиграт о Германии кануна 1848 года.

Сравнение не только пугало сходством, но и ужасало обвинением. Благородство души постепенно отодвигалось на задний план, на авансцену выходила неспособность к действию. Все это становилось обозначением не только порока одного поколения, но и болезни нации.

Казалось бы, гамлетизм нашел родину, вступил в пору расцвета. Однако это представление ошибочно.

Другой конец Европы, другое время и другая нация. Лондон 1852 года.

«Тесёе говорил, что у меня натура Гамлета и что это очень [по-] славянски, — пишет Герцен. — Действительно, это — замечательное колебание, неспособность действовать от силы мысли и мысли, увлекаемые желанием действия, прежде окончания их»¹.

Гамлетизм относился в этом случае к славянской расе.

Можно добавить, что о Польше-Гамлете писал Мицкевич.

Теперь зеркало отражало совсем иные черты, хотя некоторые слова Герцена напоминают слова немецких мыслителей (колебание, неспособность действовать), но смысл всей фразы иной. Речь идет не о мысли, неспособной перейти в действие, но о силе мысли, желании действовать, опережающем окончание мысли.

Колебание — не от безволия, а от силы мысли.

Чем же вызвано это «замечательное колебание»?

Имя Гамлета можно часто встретить у Герцена. Оно упоминается в переписке, в различных статьях. Особенно глубоко связанные с ним воспоминания в «Былом и думах»: «Характер Гамлета, например, до такой степени общечеловеческий, особенно в эпоху

¹ «Литературное наследство», Герцен и Огарев, т. I, М., АН СССР, 1953, стр. 362. Прозвище оказалось устойчивым. «Мой милый северный Гамлет», — называл Герцена его французский друг, прощаясь с ним на парижском вокзале в 1867 году. (А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. II, стр. 511).

сомнений и раздумий, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершающихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого...»

Здесь и определение эпохи создания «Гамлета» и объяснение непрекращающегося интереса к трагедии, усиливающегося в определенные исторические периоды.

Речь шла уже не только о сомнениях, но и о причинах, вызывающих сомнения. Эти причины — в действительности, где происходит измена великому в пользу ничтожного. Понятно, что для Герцена ничтожное и пошрое — не какие-то всеобщие категории человеческого духа, а общественные силы.

Рефлексия приобретала иной смысл. Для того чтобы стала очевидна неясность и самого этого слова, стоит сопоставить два отзыва о Герцене.

«Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собой, поклоняться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем развита в высшей степени», — записал в своем дневнике Достоевский.

Но вот что писал об этом же свойстве Ленин:

«У Герцена скептицизм был формой перехода от иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата».¹

Конечно, ни буржуазный демократизм, ни классовая борьба пролетариата не имели отношения к «Гамлету», но сопоставление оценок позволяет увидеть, насколько и рефлексия, и преобладание мысли

над действием, и скептицизм понятия относительные, в каждом отдельном случае выражающие несходные явления, вызывающие различную общественную оценку.

Существенно и то, что скептицизм иногда являлся вовсе не идейной позицией, но лишь формой перехода.

Так раскрывал характер датского принца Белинский.

В статье о Мочалове есть и цитата из «Вильгельма Мейстера», и в отдельных местах согласие с толкованием немецкого мыслителя. Но общий смысл отличен от гётевского.

«От природы Гамлет человек сильный, — писал Белинский, — его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души».

Это не только не повторение мыслей Гёте, но их опровержение; Гамлет — человек сильный, и характер его не определен от рождения. Этап, показанный в пьесе, лишь переход от «младенческой бессознательной гармонии через дисгармонию к будущей мужественной гармонии».

Не только основные положения, но и сам тон статьи несовместим с представлением о Гамлете — драгоценном сосуде, пригодном лишь для нежных цветов.

Спор начался уже давно.

Ксенофонт Полевой, вспоминая о встрече с Пушкиным, записал и некоторые его мысли, относящиеся

к автору «Гамлета»: «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как он просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теорией.— Тут он (Пушкин.— Г. К.) выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок!»

Вспомнив пушкинские слова о «вольной и широкой кисти» и о том, что Шекспир не стеснял свою поэзию изображением лишь единичной страсти, становится ясным, что имел в виду Пушкин, говоря о сочинении, «не стесняясь никакой теорией». Под теорией в этом случае понималась замена жизненной сложности предвзятостью отвлеченной идеи.

И выразительные воспоминания о непристойных выражениях, и даже сам характер похвалы: «гениальный мужичок» — не просто шутка, но и спор с романтическими представлениями о творчестве Шекспира.

Много лет спустя, в шестидесятые годы, Аполлон Григорьев употребил похожий эпитет, говоря о русском исполнителе роли Гамлета: «Неловкий мужик Мочалов». Прозвище появилось в одной из рецензий Аполлона Григорьева.

«Одним каким-нибудь словом Гюго херит обтрепанного, засиженного «героя безволия» Гамлета, сочиненного немцами, и восстанавливает полный мрачной поэзии английско-сплинистический образ...»¹

Энергия этих выражений вызвана, вероятно, не только удовлетворением книгой Гюго, но и нелюбовью

¹ А. п. Григорьев. Сочинения, т. I, Спб., 1876, стр. 634.

к немецкому гамлетизму. Чувство это было естественным для зрителя Мочалова и читателя Белинского.

В другой статье Аполлон Григорьев вспоминает: «Как раз играли у нас Шекспира по комментариям и Гамлета по гётевскому представлению... Память нарисовала передо мной все это безобразие — и Гамлета, сентиментального до слабоумия, детского до притворности, верного до мелочности всему тому, что у Шекспира есть ветошь и тряпки...»¹

Конечно, понятие о «ветоши и тряпках» у Шекспира относительное, и беспристрастность Аполлона Григорьева может быть взята под сомнение. Вероятно, Мочалов — Гамлет придавал особое значение именно тому, что иным знатокам, в свою очередь, могло бы показаться «ветошью и тряпками».

Мочаловский образ, рассказывается в этой статье, «радикально расходился — хоть бы, например, с гётевским представлением о Гамлете. Уныло-зловещее, что есть в Гамлете, явно пересиливало все другие стороны характера...»

Что же повлияло на сгущение такой краски, отчего именно уныло-зловещее стало основным?

С особыми характерами и судьбами связано начало русского гамлетизма. В России Николая I гении не становились тайными советниками, непокорность не соединялась с довольством, величие — с мелочностью.

Премьера «Гамлета» в Петровском театре в Москве состоялась 22 января 1837 года, но этот спек-

¹ А.п. Григорьев. Воспоминания. М., Изд-во АН СССР, 1930, стр. 250.

такль готовился уже давно. Его подготавливал не только гений актера, но и само время. Оно ждало своего выражения в искусстве; шекспировская трагедия оказалась пригодной для этого. •

Не следует считать все, писавшееся о Мочалове, относящимся лишь к нему. Он был — Гамлет, а в этот образ заглядывали как в зеркало.

Игра Мочалова по описаниям очевидцев может показаться преувеличенно театральной, слишком приподнятой, чтобы быть жизненной. Это неверно. Если сопоставить эти описания с возвышенными словами дневников эпохи, с перепиской того времени, когда посылали друг другу письма-исповеди длиной в несколько печатных листов, полные драматических фраз, то мочаловские «громы в голосе», «рыдания», «волосы, вставшие дыбом» и т. п. не покажутся относящимися лишь к сценическому пространству.

Тогда единомышленники при встрече бросались в объятия, плакали на груди друга, стоя на коленях произносили клятвы, бледнели от негодования и теряли сознание от гнева.

Во всем этом не было позы. Слезы не были легкими. Клятвы сдерживались. За подъем чувств расплачивались чахоткой. Стены тюрьмы совсем не напоминали декорацию.

«Гамлет» был известен в России в восемнадцатом веке, но веяние той эпохи не могло быть выражено в этой пьесе: еще не ощущалась с такой силой «измена великому в пользу ничтожного». Но когда народ, победивший Наполеона и освободивший Европу, вновь оказался в рабстве, измена стала невыносимой.

Пять виселиц на кронверке Петропавловской крепости закончили пору вольнолюбивых надежд. Пришло время скорбного молчания, гневных раздумий. И тогда возник интерес к характеру, выражавшему сомнения и раздумья, «сознание каких-то черных дел... каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого...»

Наступили тридцатые годы девятнадцатого века.

В 1834 году журналист Полевой написал неблагоприятную рецензию на спектакль Александринского театра. Пьеса, не одобренная критиком, понравилась императору. Это приравнивали к бунту. Вольнодумство было подавлено мощью государства. Закрыли журнал: «Московский телеграф» давно был замечен в неуважении к авторитетам. Из Москвы в Петербург на фельдъегерской тройке привезли не угодившего власти писателя. Шеф корпуса жандармов вел допрос. В этот день погиб талантливый журналист; начал жалкое существование запуганный угодливый литературный чиновник — колесико государственного механизма. Отчаяние, отвращение и боязнь уже не покидали Полевого до смерти. Сказки о продаже души черту кажутся веселыми рядом с историей этого человека.

В те годы Полевой начал переводить шекспировскую трагедию. Он подошел к «Гамлету», как к зеркалу, и посмотрел в него. Какое же лицо отразилось в стекле?

«Бледный человек, с физиономией сумрачной, — описал Полевого в своем дневнике Никитенко, — но энергической. В наружности его есть что-то фанта-

стическое... в речах его ум и какая-то судорожная сила».

В переводе отразились и сумрачное бледное лицо, и какая-то судорожная сила. Перевод стал переработкой. Изменилось не только стихосложение, но и сам тон.

Одна из фраз стала знаменитой:

Страшно,
За человека страшно мне!

Крик этот привел Белинского в восторг. Он написал, что хотя слова эти и не были сочинены Шекспиром, но они истинно шекспировские, и, вероятно, сам автор не отказался бы от них, если бы их услышал.

Тем не менее принц датский не говорил их и сказать в свое время не смог бы. Их произнес русский гамлетизм тридцатых годов девятнадцатого века.

Судя по описаниям, основным в игре Мочалова были сила отрицания и глубина грусти. Бешенство сарказма сменялось раздирающей душу тоской. Мочалов — Гамлет издевался, проклинал, презирал и мучился.

Белинский писал, что на первых спектаклях соотношение чувств еще не было найдено: «Актер самовольно от поэта придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский «Гамлет».

Но, наконец, на девятом представлении «чувство грусти, вследствие сознания своей слабости, не

заглушало в нем ни желчного негодования, ни болезненного ожесточения, но преобладало над всем этим».

Грусть являлась для Белинского чувством, обладавшим особым значением. Он писал о грусти — основе народной песни, о печали стихов Лермонтова, о «незримых слезах» Гоголя. Это чувство господствовало, по мнению Белинского, в лучших произведениях современной русской литературы. Преобладание его отражало судьбу великого народа, душевные силы которого были скованы и могли найти исход только в грусти. Но это была особая грусть: под ней таились «орлиный размах» и «с небом гордая вражда».

У Мочалова масштаб этой грусти превращался, в описании Белинского, в космический, даже когда речь шла только о жестах. Для уточнения впечатлений критик прибегал к таким сравнениям: «...сделавши обеими руками такое движение, как будто бы без всякого напряжения, единою силою воли, сталкивал с себя тяжесть, равную целому земному шару...»; «...махнувши от себя обеими руками, как бы отталкивая от своей груди это человечество, которое прежде он так крепко прижимал к ней...»

Грусть русского Гамлета тридцатых годов была полна мрачной поэзии и гневной мощи.

Таким видел его не только Мочалов и не только Белинский. Множество написанного в честь Мочалова относилось не к его игре, а к общему представлению поколения о Гамлете.

В 1831 году Лермонтов — еще юноша, — описывая М. А. Шан-Гирей сцену с флейтой, заключил письмо гамлетовскими словами: «...хотите из меня, суще-

ства одаренного сильной волей, исторгнуть тайные мысли. . .»

В трагедии этих слов нет. Лермонтов приписал Гамлету не просто «волю», а даже «сильную волю». Конечно, это обмолвка, но она не случайна. Представление было настолько отчетливым, что слышались и слова, которые герой не говорил, но которые ему следовало бы сказать.

Письмо написано за шесть лет до мочаловской премьеры.

Ощущение энергии и силы героя возникало вне зависимости от театрального исполнения. Оно было таким же, когда играл актер другого толка, по общему мнению, холодный и ходульный. И все же он был — Гамлет. Увидев Каратыгина, Герцен под влиянием спектакля писал: «Я сейчас возвратился с «Гамлета», и, поверишь ли, не токмо слезы лились из глаз моих, но я рыдал. . . Я воротился домой весь взволнованный. . . Теперь вижу темную ночь, и бледный Гамлет показывает на конце шпаги череп и говорит: «Тут были губы, а теперь ха-ха-ха!» Ты сделаешься больна после этой пьесы.»

Там же — Гамлет «страшный и великий».¹

В образе датского принца теперь основным казался смех. Смех, в котором ненависть сливалась с отчаянием. Однако и на это впечатление вовсе не повлияла актерская игра.

За два года до каратыгинского представления Герцен уже слышал этот смех: «. . . я десять раз читал «Гамлета», всякое слово его обливает холодом

¹ Письмо к Н. А. Герцен, 18—19 декабря 1839 года.

и ужасом. . . И что же с ним сделалось после первого отчаяния? Он начал хохотать, и этот хохот адский, ужасный продолжается во всю пьесу. Горе человеку, смеющемуся в минуту грусти. . . »¹

Мысль о человеке, способном смеяться в минуты горя, открывала новые черты образа. Смех раздался в тишине. И это было особенно существенно.

Тишина бывает различной. Тишина тридцатых годов была предписанной. Безмолвие означало благонадежность. На безропотности делали карьеру. Страшна была немая память, беззвучно горе, гнев — с кляпом во рту. Разум заменялся инструкцией, совесть — обрядом. Думать не полагалось: нужно было знать службу. Тишину охраняли жандармы и сторожили шпики; душили — если не петлей, то травлей, если не нуждой, то отчаянием. Государство-тюрьма одурманивало ладаном Гоголя, забивало пулю в ствол пистолета Мартынова, приказывало освидетельствовать Чаадаева на предмет признания его сумасшедшим.

И вот в пору насильственной немоты зазвучал во всю свою мощь — от громовых раскатов до свистящего шепота — мятежный человеческий голос. В нем не было ничего от военной команды, бравых криков восторга, сладкозвучия казенных соловьев. Голос удивительной красоты говорил: нельзя равнять человека с флейтой, и можно, будучи бессильным, с потрясающей силой хохотать над всем, что сильно.

Хохотать от горя и ненависти.

Вот в чем заключалась такая необычайная сте-

¹ Письмо к Н. А. Захарьиной, 13 апреля 1837 года.

пень воздействия этого произведения в ту пору. Оно было нарушением молчания. Все в нем было мятежным: и содержание, и стиль.

Кляп выпал.

Невысокий человек на сцене Петровского театра вырастал до огромного роста. Белинский писал, что исполинская его тень подымалась до самого потолка театрального зала. Этот человек показал, что можно вырваться из строя, нарушить команду, порвать душащий грудь мундир, отказаться молчать.

Увлечение Шекспиром носило различный характер и совсем не было всеобщим.

Булгарин писал: «Теперь только и речей, что о Шекспире, а я той веры, что Шекспиру подражать не можно и не должно. Шекспир должен быть для нашего века не образцом, а только историческим памятником».¹

Подражать Шекспиру призывал Пушкин. «Борис Годунов» был задуман «по системе отца нашего Шекспира». Пушкин считал свою трагедию «истинно романтической». Однако и романтизм понимался по-разному. В «Партизанке классицизма» Шевырев восхвалял Шекспира по-своему, в этом случае была существенна лишь романтическая бутафория кинжалов, змей, «мрака готического храма» и т. д.

И кровью пламенной облитый
Шекспира грозного кинжал
В цветах змеею ядовитой
Перед тобою не сверкал.

¹ «Театральные воспоминания Фаддея Булгарина». — «Пантеон русского и всех европейских театров», ч. I. Спб., 1840, стр. 91.

В этой стилистике образы не отражали жизненных явлений. Их ассоциативная сила была уничтожена. Кинжалы оказывались тупыми, ужасы — безопасными; романтическая декламация не могла закончиться ни кровью из горла, ни казематом.

В крепостной России Шекспир — «исторический памятник», «романтик» — являлся лишь предлогом для салонной болтовни; «мужицкий» Шекспир вновь становился современным автором, восставшим не только против Дании-тюрьмы, но и против всех государств, схожих с острогом.

Прошло пять лет после мочаловской премьеры. Перевод Полевого, восхищавший раньше Белинского («При другом переводе ни драма, ни Мочалов не могли бы иметь такого успеха»), теперь показался ему «решительной мелодрамой», «слабым подобием шекспировского создания», «придвинутым к близо-рукому пониманию толпы».

Причиной нового отношения была не только измена Полевого. Иной стала жизнь. Кончилось время кружковых споров; начался новый этап общественного развития — эпоха разночинцев, журналов, открытых чтений; общественные силы находили себе иное применение.

Теперь Белинский часто негодовал в письмах: «гнилая рефлексия», «глупая, бессильная рефлексия», «пустая рефлексия».

«... Время Онегиных и Печориных прошло, — писал в пятидесятые годы Герцен, — теперь в России нет лишних людей, теперь, напротив, к этим огром-

ным запашкам рук не хватает. Кто теперь не найдет дела, тому пенять не на кого, тот в самом деле пустой человек, свищ или лентяй. И оттого, очень естественно, что Онегин и Печорин делаются Обломовыми».

Процесс этим не закончился. Обломовы пробовали выдать себя за Гамлета.

Явление было не только русским. Конечно, стихи Фрейлиграта — памфлет, но имя Гамлета все же стояло в заголовке, и, очевидно, современники находили какое-то сходство между героем стихотворения и трагедии.

Вот во что превратился датский принц:

Он слишком много книг прочел,
Покой он любит и кровать,
И на подъем уже тяжел —
Одышкой начал он страдать.
Мир действий, воли он отверг,
Лишь философствует лениво,
Погрыз в свой старый Виттенберг
И любит слушать с кружкой пива.

Из обилия подробностей, заключенных в образе, сохранилась только одна: одышка. У Фрейлиграта это единственная шекспировская деталь. В Гамлете, любящем валяться на кровати и разглагольствовать в пивных, трудно узнать героя трагедии. В зеркале — портрет немецкой либеральной буржуазии кануна революции 1848 года.

В России пятидесятых годов вместо пива подавался на стол другой напиток.

« . . . Вот уж и вечер, вот уж заспанный слуга и натягивает на тебя сюртук — оденешься и поплетешься к приятелю и давай трубочку курить, пить жидкий чай стаканами да толковать о немецкой

философии, любви, вечном солнце духа и прочих отдаленных предметах».

Это — «Гамлет Щигровского уезда».

Золотой кубок пенящегося вина — отравленная чаша трагедии — сменился кружкой пива, стаканом жидкого чая. Напиток был невкусным и безопасным для здоровья. Характер героя не только утратил исключительность, но стал дюжинным.

«Таких Гамлетов во всяком уезде много, но, может быть, вы с другими не сталкивались», — говорится в тургеневском рассказе.

«Он, видите ли, представляет себя чем-то вроде Гамлета, человека сильного только в бесплодной рефлексии, но слабого на деле, по причине отсутствия воли, — пишет Н. Г. Чернышевский о Буеракине из «Губернских очерков» Шедрина. — Это уже не первый Гамлет является в нашей литературе, — один из них даже так и назвал себя по имени «Гамлетом Щигровского уезда», а наш Буеракин, по всему видно, хочет быть «Гамлетом Крутогорской губернии». Видно, не мало у нас Гамлетов в обществе, когда они так часто являются в литературе. . .»

Некогда в гамлетовский плащ кутались мятежники; теперь появились губернские и уездные датские принцы.

Сходство между Гамлетом и гамлетизмом становилось все меньше. Имя нарицательное отделилось от собственного, приобрело самостоятельное развитие. Их соединяли лишь ниточки внешних деталей.

Гамлету противопоставляли теперь не Клавдия или какое-либо другое лицо пьесы, а героя иного произведения. Но с этим другим действующим лицом

происходила подобная же история. Говоря о Гамлете и Дон Кихоте, Тургенев на самом деле говорил о гамлетизме и донкихотстве в формах, приданных этим понятиям современной действительностью.

Несходство «Гамлета» с гамлетизмом становилось очевидным.

В восьмидесятые годы, работая над «Ивановым», А. П. Чехов писал о своем замысле: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях. . .»

Гамлет не представлялся Чехову ни ноющим, ни хныкающим. Во время сочинения «Иванова» писатель нередко вспоминал имя датского принца — оно встречается в переписке тех месяцев и в самой пьесе.

Иванов говорил: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди. . . сам черт их разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор!»

Позор — не сходство с Гамлетом, но игра в гамлетизм.

Эльсинорская трагедия не могла повториться в помещицкой России восьмидесятых годов.

«Пора взяться за ум, — говорил Саше Иванов, — поиграл я Гамлета, а ты возвышенную девицу — и будет с нас». Гамлетизм — теперь игра, прикидка, поза. Иванов — умный, благородный человек, и позерство ему отвратительно, но множество людей, находящихся в аналогичном положении, не прочь ходить «не то Гамлетами, не то Манфредами, не то лишними людьми»,

Пошляки стали играть в исключительность. Потомки Грушницкого выдавали себя за Печориных.

К концу века порода ноющих еще больше увеличилась. Гамлетизм становился понятием пародийным.

В девяностые годы Н. Михайловский написал «Гамлетизированные поросята». В статье рассказывалось о действительных Гамлетах и о «воображающих себя таковыми». Михайловский издевался над людьми, считающими, что все дело в Гамлете — «перо на шляпе, бархатная одежда и красивая меланхолия». Под конец гнев критика распространился и на самого героя: «Гамлет — бездельник и тряпка, и с этой стороны в нем могут себя узнать бездельники и тряпки».

Злоба на гамлетизм обратилась на его источник.

Предметом пародии стал и трагический стиль исполнения. Островский вывел в «Талантах и поклонниках» запойного трагика Ераста Громилова, рычащего знаменитые гамлетовские фразы. Слово «трагик» сопоставлялось уже не с душевной мощью актера, а с нелепым переигрышем. И дело было не только в том, что Громилов спился и утратил талант. Люди нового поколения не могли бы повторить клятвы Герцена и Огарева на Воробьевых горах. В «Былом и думах», вспоминая юность, Герцен писал: от пошлости и быта спасало то, что «диапазон был слишком поднят», «гражданская экзальтация спасала нас». Теперь гражданственность уже не могла быть экзальтированной, а экзальтация не имела ничего общего с гражданственностью. Кончилась эпоха высоких слов. Базаров ворчал: «Не говори красиво». Это было эстетической программой.

Некогда шепот Мочалова потрясал Белинского; теперь Чехов писал в рецензии: «Иванов-Козельский шипит, как глупый деревенский гусак». Различие между этими актерами заключалось не только в мере таланта, но и в связи их Гамлетов с действительностью. Свистящий шепот и «громы в голосе» уже не могли выражать жизненных явлений.

Перо на шляпе, бархатная одежда и красивая меланхолия, о которых так много писали критики второй половины девятнадцатого века, не имели ничего общего с шекспировскими описаниями. По словам Офелии, камзол Гамлета был порван, чулки спущены до щиколоток и в пятнах, выражение лица дико. Эстетизм облика принца был изделием французского гамлетизма.

Даже Артур Рембо, находивший поэтичность в поисках вшей, когда дело касалось Гамлета, именовал его «бледным кавалером». Таким он появлялся на сцене. Критики воспевали берет со страусовыми перьями, бархат наряда и даже шелковый платок, которым принц обворачивал руку, перед тем как поднять с земли череп. Изящество и картинность поз стали традицией.

Гамлета начали играть женщины.

Между 1834 и 1843 годами Эжен Делакура выпустил серию иллюстраций к трагедии. Принц в изображении художника был юным, изнеженным, прекрасным в своей задумчивости. Что-то нежизненное запечатлелось на его бледном лице; страсть не искажала его ни в сцене с матерью, ни во время

«мышеловки». Он казался загипнотизированным или лунатиком, застигнутым в момент припадка. Шекспировский герой шутил с мужиком, рывшим могилу; Гамлет, изображенный Делакруа, проходил молча, не взглянув на могильщика. Судьба Йорика интересовала лишь Горацио, — на литографии череп шута рассматривал не Гамлет, а его университетский друг. В последних картинах (пятидесятые годы) жесты героя стали изломанными и манерными.

Это был уже не шекспировский образ, но как бы концентрация ощущений, вызванных трагедией, вернее, одной ее стороной — меланхолией героя.

Воздействие этих иллюстраций было настолько сильным, что романтические критики сравнивали театральное исполнение уже не с текстом пьесы, но с изображением Делакруа. Готье и Бодлер писали больше о соответствии актера Рувьера — Гамлета представлению Делакруа, нежели Шекспира.

По вымаркам можно понять замысел роли. Говоря условно, Делакруа купюровал в роли Гамлета страсть, сарказм, грубость, даже ум. Осталось только одно свойство. Им было отмечено поколение.

«Это было какое-то отрицание всего небесного и всего земного, отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если угодно, безнадежностью, — писал Мюссе в «Исповеди сына века». — Человечество как бы впало в летаргический сон, и те, которые щупали его пульс, принимали его за мертвого. . . ужасная безнадежность быстро шагала по земле. . . сердца слишком слабые, чтобы бороться и страдать, увядали, как сломанные цветы».

Это была не только гибель старых иллюзий, но и утверждение невозможности надежд.

Наступил декаданс.

«Гамлет около 1890 года был привычной фигурой, настолько, что он как бы жил интенсивной жизнью вместе с художниками и их публикой. Действующие лица символических романов этого времени всегда имели что-то от его меланхолии... Их размышления были гамлетовскими, и поэты произносили монологи на кладбищах, так же, как он делал во время Ренессанса. В очень длинных романах и в очень коротких лирических стихотворениях современный человек выражал свое понимание мира и свою неспособность его изменения... Для современного человека не было смысла в действии, пока он не вышел из состояния безнадежности...»¹

Огромные исторические события потрясали мир: человечество запомнило предательство революции 1848 года, позор седанского разгрома, штурм неба коммунарами.

Опять тяжело гудели похоронные колокола, и долго не высыхала кровь на стене кладбища Пер-Лашез.

Измена великому в пользу ничтожного осуществилась в еще небывалых масштабах. Людям, враждебным народной борьбе или не понимавшим ее смысла и ужасавшимся ее формам, все казалось погибшим, дошедшим до хаоса, из которого нет выхода.

Человек, остановившийся на краю могилы, смот-

¹ René Taupin. The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation. Modern Language Quarterly, vol. Fourteen, University of Washington Press, 1953.

рящий в пустые провалы глазниц черепа, заслонил содержание трагедии. «Гамлет» — поэма смерти, писал Теофиль Готье, драма существования в реальном мире.

Густав Сальвини (сын Томазо) являлся, по словам Луначарского, «монументальным плакальщиком по судьбам человеческим. Кажется, что исполинская черная тень согнувшегося и заплаканного над черепом Йорика датского принца топит всю залу и меланхолическим конусом отбрасывается в пространство миров. Слова, как удары погребального колокола, как музыка отпевания всех надежд. . .»¹

Гамлетизм вошел в моду. Мистическая утонченность переходила в бульварную пошлость. На Монмартре в кабаках для туристов пьянствовали, сидя на гробах, бросали окурки в черепа; в жаргоне богемных кварталов появились новые словообразования — «гамлетомания», «гамлетоманиак», «гамлетизировать». Один из исследователей перечислил несколько десятков подобных словечек.

Слово «кризис» прилипло к трагедии. Во множестве сочинений утверждалось: «Гамлет» — кризис разума, веры, знания, надежды. Какой-то универсальный кризис.

Маленьким, еле произносимым стало слово «быть!» огромным, утверждающим — «не быть!» Пьеса стала символом гибели европейской культуры. Все стало иероглифами: книга — тщетность знания, череп Йорика — итог надежд, тень отца — бездна, куда падает человечество.

¹ А. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, стр. 462.

Ассоциации достигли такой сложности, что текст Шекспира никак не мог быть их источником. Это не смущало. Слова воспринимались как шифр, скрывающий смысл, имеющий мало общего с непосредственно вычитываемым. Началась пора отыскивания тайного значения каждой фразы. Все показалось смутным и зыбким; обыденных, постигаемых разумом положений уже не существовало; Шекспир, по мнению исследователей и художников модернистского толка, сочинял не образы, но тайнопись.

Гамлетизм стал гиперболой. Поэты, философы, ученые, потрясенные силой жизненных противоречий, не видевшие выхода из них, символизировали этим образом всю европейскую культуру и при его помощи оплакивали ее гибель.

«Сегодня с необъятной платформы Эльсинора, простирающейся от Базеля к Кельну, достигающей песков Ньюпорта, болот Соммы, верхушек холмов Шампани и гранита Эльзаса, европейский Гамлет созерцает миллионы призраков», — писал после первой мировой войны Поль Валери.

Модный психоанализ добавил к гамлетизму «Эдипов комплекс», у героя обнаружили действительное психическое заболевание: потрясение, вызванное известием о кровосмесительной любви матери и дяди. Пессимизм получил свое крайнее выражение: больным оказался не век, согласно шекспировскому замыслу, а человеческая душа, искалеченная патологией подсознания. И недуг этот, по диагнозу психоаналитиков, был вызван не гнусностью царства Клавдия, но темными процессами вытесненных

желаний, угнетающих человека со времен его детских снов.

В 1942 году балетная труппа театра Сэдлерс Уэллс поставила в Лондоне «Гамлета» на музыку Чайковского. Действие начиналось с похорон, все происходившее показалось как бред, проносающийся в подсознании героя в мгновение смерти. Деформированные обломки реальных образов были декорацией. Огромную искривленную руку пронзал кинжал, выраставший из колонны. Во всю заднюю стену был написан бегущий дьявол с мечом в руке. Странно удалялась в бесконечность перспектива дверей, и ключья облаков неслись над уходящей в неведомые миры лестницей. Сам принц, в черном трико с железной застежкой (лапой, вонзившейся в сердце) и большим крестом на груди, с набеленным изможденным лицом и широко раскрытыми глазами, казался призраком сюрреалистического кошмара.

Спектакль был как бы крайней чертой, подытоживающей процесс. Не случайно последний призрак гамлетизма появился в Европе, когда еще чернели развалины разбомбленных зданий и выли по ночам сирены воздушной тревоги. Никогда возможность гибели европейской цивилизации не представлялась такой реальной. И тем, кто видел лишь перспективу гибели, опять захотелось обратиться — не к герою шекспировской трагедии, а лишь к призраку, символизирующему ощущение безысходности, ужаса, отчаяния.

Это был конец определенной традиции. Она была настолько отчетливой, что одна из английских энциклопедий в статье, посвященной «Гамлету», писала:

«В результате литературной критики романтического периода Гамлет может рассматриваться как прототип современного человека, поглощенного самоанализом, первого представителя психологического явления, которое, развиваясь, достигнет высшей точки в декадентах XIX века».¹

В монографии, посвященной Роберту Хелпмену (исполнителю заглавной роли и постановщику этого балета), фотография актеров, исполняющих роли Гамлета, Клавдия и Гертруды, была снабжена подписью «фрейдистский треугольник».²

Все неисчислимое богатство шекспировской жизни исчезло, осталось лишь название модной болезни.

Имя нарицательное не только отделилось от собственного, но и стало выражать явления, противоположные всему мышлению автора, создавшего этот образ.

Такова была одна из линий развития гамлетизма. Конечно, речь идет именно о гамлетизме. Современный английский шекспировский театр менее всего определяется балетным спектаклем. Джон Гилгуд, Лоуренс Оливье, Поль Скофилд, которого мы недавно видели во время московских гастролей, раскрывали совсем иные свойства героя трагедии. Эти свойства были различными. Время меняло замыслы; один и тот же актер изменял с годами понимание образа. Критик, описывая четыре трактовки Гилгуда, писал о спектакле 1934 года: «Это был портрет

¹ The Reader's Encyclopedia, ed. William Rose Benet. London, 1948, p. 476.

² Caryl Brahws. Robert Helpmann. Choreographer, London, 1943.

молодого идеалиста, горько разочаровывающегося, теряющего свое мужество в речах, мучающегося своей собственной фатальной нерешительностью». Через пять лет критик добавлял: «Вспышки гнева и горького юмора были так же хороши, как прежняя чувствительность». И, наконец, в 1944 году: «Характер принца уже не печален, но гневен, скрытый гнев и отвращение вспыхивают на сцене, подобно остро отточенной стали».¹

В нашей стране пьеса, некогда написанная для народной сцены, вновь вернулась в народный театр. Театр обладал теперь необъятным зрительным залом: миллионы людей смотрели трагедию. Уже не только избранные стали способны оценить глубину содержания этой пьесы, а и весь народ, потому что культура стала принадлежать ему.

Но то, как читали Шекспира Пушкин, Гёте, Эдмунд Кин, Мочалов, Стендаль, Белинский, не забыто. Однако человеческое знание — не укладывание кирпичиков ряд за рядом, и изучение Шекспира не напоминает постепенного возведения стены. Знание возникало в столкновении, борьбе. За культуру сражались. Бой за Шекспира всегда являлся схваткой передового с отсталым. С помощью «Гамлета» призывали к мятежу, и эту же пьесу пробовали превратить в реакционную проповедь. Гамлетизм был одной из форм этих схваток, одним из нарядов маскарада идей, о котором писал Маркс. История запомнила, как Лютер рядился апостолом Павлом, Кромвель разговаривал языком Ветхого завета, революция 1789 года

¹ «Theatre World», November, 1944, p. 9.

драпировалась в римскую тогу. Так создавались, по словам Маркса, идеалы и искусственные формы, иллюзии, скрывавшие ограниченную цель борьбы.

Когда иллюзии приходили к краху, в моду иногда входил траур датского принца. Его надевали как вызов парадным мундирам победившей реакции или как траур по человечеству. Герцен писал, что были донкихоты революции и донкихоты реакции. Слова его относились не к герою Сервантеса, но к понятию донкихотства. То же случалось и с гамлетизмом.

Теперь черный плащ истлел и расползся по ниточкам. Идеи больше не нуждались в таком маскараде, как не нуждались во всяком маскараде. Цель была окончательной, и сила заключалась не в иллюзиях, а в правде. Пора костюмировки идей окончилась.

«Гамлет» — великое произведение культуры — продолжает свое существование. Целью науки и искусства не только не является ограничение этой трагедии какой-то единственной темой, но, напротив, выявление всей глубины и многообразия ее жизненного содержания. В числе многих черт ее героя есть и сложность отношения к действительности своей эпохи, скорбь от невозможности увидеть в жизни разумные отношения, благородство чувств, возвышенность мыслей. Скорбь влечет за собой и противоречивость поступков.

Каждая эпоха видела эту противоречивость по-своему.

Недавно обнаружены записки казненной фашистами комсомолки Ули Громовой. На одной из страниц ее дневника запись: «Я должен быть жесток, чтоб добрым быть» (Шекспир. «Гамлет»).

Глубину понимания шекспировской мысли героиня «Молодой гвардии» подтвердила своей жизнью.

Это — новая глава чтения трагедии Шекспира человеком.

**ЧЕЛОВЕК,
КОТОРЫЙ ДАВАЛ
СЛИШКОМ МНОГО ВОЛИ
СВОЕМУ УМУ.**

Перед сценой в спальне Гамлет говорит, что как	СЛОВА — КИНЖАЛЫ	бы ни была ве- лика его ярость, он не подымет на мать кинжала, но в словах, обращенных к ней, будут кинжалы.
--	----------------------------	--

Королева Дании, не испугавшаяся мятежников, падает на колени перед сыном, умоляя его замолчать. У нее не хватает мужества выслушать слова Гамлета.

Шекспир ищет наиболее точное сравнение, чтобы выразить силу этих слов. Он уподобляет их зеркалу, способному отразить невидимое. Речь Гамлета становится родом такого зеркала: королева видит истинное отражение самой сокровенной части своей души. Гертруда не только осознает свой проступок, — отчетливость ее понимания такова, что она различает цвет своего позора. Понятие совести сгущается до материального явления, ее можно даже увидеть, как предмет.

Слова заставляют зрение как бы повернуться вокруг оси, и глаза видят совесть: ясность видения мучительнее самой сильной боли. Мать просит сына только об одном — не говорить.

Гамлет, перестань!
Ты повернул глаза зрачками в душу,
А там повсюду пятна черноты,
И их ничем не смыть.¹

В подлиннике перед духовным зрением Гертруды предстают как бы совершенно реальные пятна: черные, плотно въевшиеся, не меняющие своего цвета.

Слова «колют пополам» сердце Гертруды.

Про эти слова нельзя сказать, что их слышат, воспринимают, что они доходят до сознания. Все это не точно и не выражает характера их действия. Слова-оружие вонзаются в плоть, колют, режут. Физическая боль заставляет Гертруду осознать тот же образ, что осознал раньше ее сын. Раненная словами, она умоляет:

Гамлет, пощади!
Твои слова как острия кинжалов
И режут слух.

В образе слов-кинжалов как бы сгусток важнейшей части поэзии Гамлета, поэзии удивительно сложной и одновременно совсем простой. Эта поэзия сложна, потому что Шекспир стремится проникнуть в незримые процессы истории и невидимые движения человеческой души. Эта поэзия проста — она превращает невидимое в видимое.

¹ Стихотворные цитаты из «Гамлета» даются в переводе Б. Пастернака.

Исследователи уже давно отметили предметность воображения Шекспира. «Каждое слово у него картина»,— писал еще в восемнадцатом веке Томас Грей.

Эти картины связаны с вещами и явлениями повседневной жизни.

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.¹

Гамлет ступает по земле; у него ясный взгляд и чуткий слух. Перед глазами датского принца — жизнь. К каким бы неведомым далям не устремлялась мысль, она определена реальным. Самые, казалось бы, отвлеченные идеи возникают из простых жизненных положений и выражаются образами, взятыми из обыденности.

Простое возводится в сложное, но сложное выявляется через простое.

Смысл монолога «Быть или не быть» — предмет споров поколений. Это место трагедии нередко считалось примером отвлеченного мышления. Исследователи искали философский подтекст сцены так старательно, что иногда забывали о тексте. Потом характер мышления стали выводить из риторики. Рассуждения Гамлета о жизни и смерти отнесли к педагогическим достижениям стратфордской школы, где Шекспир учил риторику: шесть часов в неделю — греческую и восемь — римскую.

Профессор колумбийского университета Дональд Кларк писал, что именно этот монолог — пример формального мышления, а самая постановка вопроса

¹ Сонет 130. Перевод С. Маршака.

«что выше: быть или не быть?» — лишь упражнение на заданную и довольно обычную для риторического воспитания тему. И что только понимание совершенной отвлеченности предмета — формальной тезы, антитезы и аргументов — дает возможность найти смысл и место монолога.

С этим трудно согласиться.

Разумеется, и традиции Сенеки, и речи в суде, и церковные проповеди, и правила Цицерона — все это существенно для понимания литературной почвы елизаветинской эпохи, но суть в том, что искусство Шекспира не стелилось по этой земле, а высоко поднялось над ней.

Не условно риторическая, а жизненная интонация слышится в словах героя трагедии. Античные «пращи и стрелы яростной судьбы» первых строчек монолога раскрываются картинами господства недостойных над достойными, несправедливости угнетателей, презрения гордецов, боли отвергнутой любви. Все это для Гамлета — не фигуры красноречия, а пережитое им самим. И все это уточнено Шекспиром до бытовой «волокиты в судах» и «наглости чиновников».

Только неизвестность загробного существования заставляет человека «тащить на себе бремя, кряхтя и потя под тяжестью изнурительной жизни».

Суд, чиновники, тяжелое бремя, пот...

Будничные, невеселые дни проходят в шекспировской поэзии. Тень решетки упала на жизнь. Мир подобен тюрьме, в ней множество казематов и подземелий, это — образцовая тюрьма. Дания — наихудшая. Из острога нельзя убежать. Смерть

приходит непохожая на аллегорический скелет с косой; она напоминает служащего тюремного управления, «строгого судебного пристава, арестующего без проволочки».

Художники — иллюстраторы пьесы — с особенным увлечением изображали Гамлета с черепом в руке. Символ напрашивался сам собой: человек как бы заглядывал в бездонную глубь небытия.

Однако все, происходившее на кладбище, непохоже на символ. И череп в руках Гамлета — не обобщенный знак смерти, не просто некие останки, а череп шута, жившего в замке старого короля. Придворный скоморох играл с принцем, когда тот был ребенком. Шут таскал малыша на спине, и тот целовал его в губы. Известно его имя. Йорик пел куплеты, потешно прыгал, каламбурил.

Однажды он зло подшутил над могильщиком: облил его вином. Еще определеннее: вылил гробопопателю на голову бутылку рейнского.

Труп шута пролежал в земле двадцать три года и истлел, сохранился лишь череп. Его только что выбросили из могилы; он набит землей и гнусно пахнет.

И все. Больше сказать о нем нечего.

Качества человека исчезли — остались приметы черепа.

Поэзия развивает это положение. Могильщик выбрасывает из земли и другие черепа, они подобны костям Йорика. Между ними нет различий. Но как различно то, что исчезло.

Гамлет пробует описать исчезнувшие качества; он вглядывается в череп, вернее — вслушивается.

Портрет умершего возникает в звуке его голоса, интонации речи. Мертвая голова как бы начинает светскую беседу, Гамлет отчетливо слышит эти обтекаемые пустяки: «Доброе утро, любезнейший милорд! Как поживает добрый милорд?»

Череп-придворный расхваливает лошадь другого любезнейшего придворного, рассчитывая на подарок.

А вот еще череп. Поэзия его портрета иная. Гамлет предполагает: умерший был юристом. Слышен скрипучий голос крючкотворца. Увертки, казуистика.

Перед Гамлетом еще один череп. Третий портрет написан лишь одними терминами. Особые выражения появляются в поэтическом словаре: акты по закладу земельной собственности, расписки, неустойки, двойные поручительства, возмещение возмещений, двойные сделки — это череп скупщика земель.

Портреты созданы жизненностью интонаций, характером профессионального лексикона. Подтекст Шекспира неотделим от текста. Образы писателя не наряд мысли, но ее плоть; она всегда материальна.

«Все мы живем во вселенной — об этом забывать не надо, — писал Маршак, — но кроме того, у каждого из нас есть более простой и определенный адрес — страна, область, город, улица, дом, квартира.

Наличие такого точного адреса может служить критерием, позволяющим отличать подлинную поэзию от претенциозной и поддельной».

Поэзия Шекспира всегда имеет адрес.

Исследователи шекспировского словаря уже давно обратили внимание на пристрастие поэта к не-поэтическим выражениям. В восемнадцатом веке их

вымарывали, как низменные; они казались непристойными для высокого жанра трагедии.

Каролина Сперджон сгруппировала метафоры, наиболее часто встречающиеся в речах датского принца. Они касаются садоводства и огородничества, еды, питья, болезней и лекарств, охоты, спорта, юриспруденции, фортификации, житейских дел различных людей — солдат, арестантов, бродяг, актеров, плотников, могильщиков. Гамлет знает, как возделывают землю, строят города, воюют на суше и на море; самые сложные понятия высказываются им в образах, связанных с обыденным существованием.

Обыденное существование нарушило свой естественный ход. Перед Гамлетом открывается картина искажения общественных и личных отношений. Он видит мир, напоминающий запущенный огород, где гибнет все живое, плодотворное. Властвуют те, кто похотлив, лжив, низмен.

Это — нестройный мир.

Тема смерти — одна из основных в трагедии — начинается значительно раньше. кладбища; запах гниения исходит не только от черепа Йорика. Слова Марцелла: «Что-то прогнило в королевстве датском» — справедливо цитировались много раз. Это важные слова. Государство-тюрьма гниет.

Метафоры гангрены, гниения, разложения заполняют трагедию.

Исследование поэтических образов показывает, что в «Гамлете» доминирует представление болезни, ведущей к смерти, разложению. Эта болезнь — невидима. Множество сравнений сопоставляет происхо-

дящее с внутренней опухолью, — растущей, убивающей организм, но внешне еще не обнаруженной.

Времена «заплыли салом», как ожиревший бездельник. Это — болезненная тучность; уже трудно дышать и сердце бьется тяжело, с переборами.

Время у Шекспира не отвлеченное представление, а совокупность обстоятельств.

Все сошло с колеи, вышло из пазов — и нравственные связи, и государственные отношения. Все жизненные обстоятельства вывернуты. Эпоха круто свернула с пути; все стало болезненным и неестественным, как вывих.

Все поражено порчей.

Низменные плотские начала владеют людьми. Гнусность поступков прикрывается лживыми словами. Шекспир называет их раскрашенными. Клавдий говорит: щеки шлюхи так же уродливы под подмалевкой, как «мои дела по сравнению с моими раскрашенными словами».

Искусство подмалевки скрывает картину подлинной жизни. Если стереть ретушь, можно увидеть, что суть происходящего не только не сложна, но просто удивительна своей несложной обыкновенностью. Духовность и душевность — только раскрашенные слова, а на деле все просто. Проще, нежели у животных.

Гертруда забыла умершего мужа через два месяца после его смерти. «Зверь, лишенный дара мыслить, печалился бы больше». Но даже это сравнение кажется Гамлету сложным и возвышенным, он

ищет более наглядное и обыденное — королева Дании вступила в новый брак, «прежде, чем износились башмаки, в которых она шла за телом моего бедного отца, — вся в слезах, как Ниобея».

Подмалевка изображала скорбь Ниобеи, а на деле женская верность обладает меньшей прочностью, нежели подметки.

Новая свадьба последовала так быстро, потому что «жаркое, несъеденное на поминках, пошло в холодном виде на свадебные столы». Эта спешность вызвана попросту экономическими соображениями: еда могла протухнуть, вот и поторопились со свадебным пиром. Желание подешевле сготовить угощение — существеннее совести.

Сравнение воздействует контрастом. Сопоставление картинных слез Ниобеи и еще непрохудившихся подметок сшибает полюса возвышенного и низменного. Ложь проявляется в мнимовозвышенных формах, а истинное положение — сугубо прозаично. В этом художественный смысл множества метафор, выражающих мысли Гамлета. Все в королевстве — от идеи власти до морали — низводится этим сравнением к физиологической простоте животных инстинктов или уличному сквернословью.

Государственный переворот, осуществленный Клавдием, — обычная уголовщина; это даже не захват власти, а мелкая кража. Корона Дании — символ величия власти — для короля, подобного Клавдию, лишь ценный предмет, вещь, которую можно украсть, как и всякую другую, если она плохо лежит: стянуть, чтобы потом содрать за нее подороже. Гамлет старается высказать эту мысль как можно

яснее, сделать наглядным понимание Клавдием природы власти. Нынешний муж Гертруды «жулик, стащивший государственную власть, укравший с полки драгоценную корону и спрятавший ее в карман!»

Некогда священнослужители возлагали венец на главу государя, и особа его становилась неприкосновенной. Теперь корону стащил вор и упрятал в карман. Там она и находится вместе с табаком, складным ножом и неоплаченным счетом из харчевни. То, что произошло, — не государственный переворот, а мокрое дело.

Поэзия доводит прозаичность метафор до пародии. Но так как предметом пародии являются наиболее дорогие для Гамлета жизненные связи, то это — трагическая пародия.

«В чем моя вина, что ты смеешь обвинять меня так громко и грубо?» — спрашивает Гертруда.

Гамлет отвечает, что ее проступок «лишает брачный союз — души и превращает сладчайшую веру в набор слов».

Человеческие отношения обездушены.

В «Короле Лире» герцог Альбанский говорит: жизнь движется к тому, «что люди станут пожирать друг друга, как чудища морские».

Общество, изображенное в «Гамлете», ужасает не сходством с диким существованием хищников и не особой жестокостью, напоминающей кровожадность чудищ, но пустотой бездушия. Из жизни исчезло возвышенное и духовное. Ужасны не зверские преступления, а обыденность отношений, лишенных человечности.

Раскрашенные слова создают лишь подобие человечности и возвышенности. Это — ложь. Чтобы ее разоблачить, Гамлет противопоставляет подмалевке физиологическую грубость, которая не имеет пределов. Наследник престола говорит королеве, что ее брак — блуд в загаженном свином хлеву. Сын орет на мать, что она валяется в зловонном поту продавленной кровати, замаранной распутством. Джентльмен разговаривает с девушкой, которую он любит, как с потаскушкой из грошового притона.

Гамлет хочет заставить людей прекратить лгать. Он выявляет ложь во всех человеческих отношениях и показывает людям мерзость их обездушенной жизни. Он уверен: такое существование может продолжаться лишь потому, что привычка лгать заставила утратить естественные чувства; люди как бы потеряли дар ощущений.

Если бы у Гертруды сохранилось хоть одно человеческое чувство, то и это — единственное — не могло бы сменить прошлую любовь на нынешнюю. Клавдия не мог бы предпочесть даже

Слепорожденный с даром осязанья;
Безрукий, слабо видящий; глухой,
Но чувствующий запах, не ошиблись
Так явно бы!

Цель Гамлета пробудить «заснувшие чувства», растопить жаром образов сердце, «затвердевшее, как медь, от проклятой привычки». Он заставляет видеть и слышать, он оживляет совесть преступника и делает ярким его воображение.

Он возводит в гиперболу пошлое, животное, низменное.

Беспредметных поэтических красот нет ни в словах принца, ни в его внешности. «Зеркалом моды» он был до начала событий, изображенных в пьесе, теперь — по словам Офелии — он ходит в расстегнутом колете, с непокрытой головой, его чулки в пятнах, без подвязок и спустились до щиколоток.

Клавдий рассказывает Гильденстерну и Розенкранцу: наследник престола переменился не только внутренне, но и внешне; он стал непохож на того, кем был.

О «столь изменившемся сыне» говорит и Гертруда.

Характер сумасшествия, изображаемого Гамлетом, мрачен. Принц «резко нарушает свои мирные дни буйным и опасным безумием».

В его поведении не только не видны изящные манеры, но, напротив, — желание нарушить этикет, оскорбить двор резкостью и мыслей, и тона.

Обаяние образа возникает вопреки какому-либо представлению о юношеском изяществе, внешней привлекательности. Можно не придавать решающего значения упоминаниям о тридцатилетнем возрасте, тучности и одышке — это лишь отдельные фразы, но считать их как бы несуществующими и не связанными с замыслом автора вряд ли верно.

В скорби Гамлета нет ничего ласкающего глаз и слух. Он презирует показную видимость «украшения и одеяния скорби»; все это лишь обман, способы «казаться». Пресловутый траур принца менее всего связан с его неизменной печалью. Можно было бы рискнуть на неожиданное сравнение: «чернильный

плащ» чем-то напоминает желтую кофту молодого Маяковского. Гамлет оскорбляет придворные обычаи; он бесит окружающих, являясь на дворцовые приемы в неподходящем туалете. Его грусть об умершем никогда не носит внешнего, наглядного характера, напротив, он дебоширит в эльсинорских покоех, грубит королю.

Он ругает себя шлюхой, рабом, судомойкой.

Некогда он дарил Офелии не только подарки, но и «слова, столь благоуханные, что подарки возрастали в цене». Теперь он ненавидит эти слова; чем трагичнее его положение, тем резче речь.

«Сцена тени в «Гамлете» вся написана шутливо, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовских шуток»,— сказал Пушкин.

Поэзия роли Гамлета во многих ее местах неотделима от низкого, народного слога, выражающего серьезнейшие мысли и чувства трагедии. Гамлет, ненавидящий ложь подмалевок и раскрашенных слов, менее всего напоминает грациозного принца в изящных одеждах.

Это чувствовали и Эдмунд Кин, и Павел Мочалов; упреки некоторых современных критиков в «неблагородстве манер» и «отсутствии величия» относились вовсе не к природным свойствам обоих актеров, а к их восприятию роли. Эти художники искали в своем герое силу, резкость, мятежный дух. Прекрасные манеры и придворное изящество в полной мере изображали и прославленный исполнитель «благородных римлян» Кембль, и лейб-гвардейский трагик Каратыгин. Победа осталась не на их стороне.

Образ Гамлета создавался под открытым небом на подмостках балаганного театра в эпоху еще достаточно грубую. Лондонские подмастерья, извозчики, матросы с кораблей, приезжие фермеры хохотали над шутками Гамлета, сочувствовали его переживаниям. Это был герой понятный и близкий не только ценителям, но и всем тем, кто с трех сторон, стоя, окружал подмостки «Глобуса».

В самом начале семнадцатого века Антони Сколокер писал о двух путях искусства: «Должен ли я писать свое обращение к читателям в духе «Аркადии», которой невозможно дочитать досыта и где проза и стихи, содержание и слова превосходят друг друга красотой, подобно глазам его возлюбленной; или должен я писать так, чтобы быть понятным стихии простонародья, как трагедии дружелюбного Шекспира?»

Изысканная прелесть поэзии сэра Филиппа Сидни противопоставлялась искусству Шекспира, нравящемуся «всем, как принц Гамлет».

Слово «поэзия» обладает множеством значений. В толковом словаре есть и такое определение: «Дар отрешиться от насущного, создавая первообразы красоты». Этим даром не обладал Шекспир. Он никогда не отрешался от насущного. В этом было одно из свойств его гения. Поэзия Гамлета вырастает из житейской прозы, лишенной прикрас, нередко не только суровой, но грубой и жестокой.

Гамлет — народный образ человека, говорящего правду «словами, режущими, как кинжал».

Характер Гамлета
выявляется не
только в напрых
жизнейских взаимоотношениях с различными
людьми.

ТЕНЬ ОТЦА

женных трагиче-
ских столкнове-
ниях, но и в обыч-

До того как Гамлету становится понятной цель приезда Гильденстерна и Розенкранца, он приветлив, доброжелателен, искренне рад встрече с друзьями детства.

Принимая актеров, он — ласковый и гостеприимный хозяин, увлекающийся сценическим искусством принц-меценат. Он сам актер-любитель и охотно декламирует монолог из «Убийства Приама». Ему нравятся именно эти напыщенные строфы из пьесы в классическом духе, провалившейся у большой публики, но оцененной знатоками.

Он посвящает Офелии заурядные стихи, их сочинял человек, слабо владеющий искусством «перелагать свои вздохи в стихотворные размеры».

Он не только страдает или гневается, но и шутит. В его памяти еще сохранились детские игры, и ему хорошо известны правила спорта, он неустанно упражняется в фехтовании.

В его речи — поговорки и народные загадки; его занимают прибаутки подвыпившего могильщика и, забыв про мировые вопросы, он охотно выслушивает клоунские шутки о принце, отправившемся в Англию за умом.

В страшную минуту он вспоминает о записной книжке — студенческой привычке записывать изречения из сочинений, наблюдения и впечатления.

Он любит отца, способен к дружбе. Он — человек. Человек — не с какой-то большой, невиданно громадной буквы, а попросту человек с понятной биографией, своими привычками, укладом жизни. Его мысль занята не только вопросами добра и зла, но и новостями столичных театров.

Множество жизненных черт заключено в роли. Есть достаточно оснований считать характер героя — реалистическим. Однако можно ли утверждать, что Гамлет — «типический характер в типических обстоятельствах», согласно определению реализма Энгельсом?..

Применить такое мерило к трагедии непросто. Трудности появятся сразу же.

В какой мере датский принц типичен для Дании, о которой Шекспир имел самое приблизительное представление? И как счесть типичным для двенадцатого века (судя по источникам, к нему отнесено время действия) студента виттенбергского университета, основанного лишь три столетия спустя?

Конечно, легче представить себе Гамлета в елизаветинской Англии. Но и тогда обстоятельства не покажутся типическими. Начнем с первого же. Возможно ли счесть типическим явление призрака и отнести к типическим обстоятельствам рассказ обитателя могилы о том, как брат-убийца влил ему в «портики ушей» яд?.. Неужели это напоминает жизненные события и может быть принято за отражение действительности?

Призрак застревает соринкой в «глазах души» не только Горацио, но и каждого, кто попробует рассматривать пьесу с помощью привычных мерок

реализма. Соринку пытались извлечь самыми различными способами.

Автора извиняли варварством старинных вкусов, законами жанра; потом — уже в нашем веке — доказывали, что дух вовсе не выходец из загробного мира, а нечто другое. Исследователи и художники различных направлений отыскивали возможность современного толкования этого образа. Под «современным» понимались представления людей нового времени, не только не верующих в призраков, но и считающих подобную веру наивным архаизмом.

Тень отца Гамлета стала подобна загадочной картинке-ребусу, на которой изображено нечто, на первый взгляд, может быть, и напоминающее духа, но на самом деле что-то совершенно иное. Это иное легко обнаружить, стоит только перевернуть картинку вверх ногами или же пристально взглядеться в какую-то, казалось бы, несущественную часть изображения. Стоит так сделать, и контуры изменятся: вместо листьев обнаружится фигура охотника, а дом окажется совсем не домом, а ланью.

Превращение призрака в подобие такой картинки возникло, вероятно, от мысли, что гений не мог бы всерьез верить в духов и что, очевидно, все в сцене с мертвым королем обладает особым значением.

Духов видит лишь один человек — герой трагедии, писал еще Гервинус, так происходило не только в «Гамлете», но и в «Юлии Цезаре», «Макбете». Только герой общался с привидениями, а он близок к галлюцинациям; уравновешенная Гертруда не видит умершего мужа, не замечает духа Банко и леди

Макбет. Согласно теории Гервинуса, призраки — не действующие лица, а порождение бреда; видит их только тот, кто предрасположен к крайним формам экзальтации.

Различные части загадочной картинки подвергались пристальному рассмотрению.

Довер Вилсон писал, что многим в своей работе над «Гамлетом» он обязан книге Уолтера Грега «Галлюцинации Гамлета» — первой атаке на привычное объяснение истории датского принца (Довер Вилсон — крупнейший современный шекспировед-текстолог).

Доктора Грега особенно интересовала пантомима, начинавшая спектакль бродячих комедиантов. Клавдий, увидев в безмолвной сцене все детали отравления в саду, остался совершенно спокоен. Его совесть ничуть не была смущена. Все, что в дальнейшем заставило его вскочить с места и убежать из зала, — в этом случае не произвело на него впечатления.

В чем же могла быть разгадка? В простом положении: Клавдий — по мнению Грега — не совершил преступления. Замешательство короля во время представления было вызвано не воспоминаниями, а непристойным поведением наследника престола. Психически больной принц некогда видел «Убийство Гонзаго». Сцена отравления спящего осталась в подсознании, и Гамлету померещилось, что нечто подобное совершил его дядя-кровосмеситель.

Картинку повернули вверх ногами и обнаружили, что поводом трагедии являлись не события в датском государстве, а — инцест.

Но все же призрак являлся на сцене, а сам Клавдий объявлял о своей виновности. При подобном объяснении фабула становилась невыдержанной. Концы никак не сходились с концами. Это тоже нашло объяснение: Шекспир писал и для знатоков, и для черни, а — по мнению доктора Грега — подмастерья и матросы платили деньги лишь за призраков и мелодраму. Представление без участия духов не собрало бы сборов. Шекспир подсказывал ценителям: дух — галлюцинация, а лондонский сброд наслаждался грубыми эффектами.

Подобные толкования появились и в театре. На сцене МХАТа II стоял, шатаясь, Михаил Чехов — Гамлет. Прожектора освещали его бледное лицо с закрытыми глазами; как в бреду он произносил слова и свои, и духа.

Все это не могло совпасть с тем, что говорил сам Гамлет Гертруде:

Мой пульс, как ваш, отсчитывает такт
И так же бодр. Нет нарушений смысла
В моих словах. Переспросите вновь —
Я повторю их, а больной не мог бы...
Не тешьтесь мыслью, будто все несчастья
Не в вашем поведении, а во мне.

Такие трактовки возникали от желания тешиться мыслью, будто беды жизни скрывались и скрываются не в условиях общественного существования, а в тайнике одинокой души. При таком понимании из трагедии исчезал не только призрак, но и Дания переставала быть похожей на тюрьму.

Призрак подвергся не раз и символической расшифровке. Он знаменовал собою бездну, рок, извечную тайну бытия. В подобных домыслах было не так

много достижений, как курьезов, в дальнейшем весело цитировавшихся серьезными исследователями для оживления сухого научного материала.

В тридцатых годах нашего века появились книги и статьи, где поиски глубины содержания были объявлены устарелыми. В пьесе не находили ничего, кроме действенной фабулы: борьбы за власть. Шекспира при этом нередко зачисляли в драмоделы елизаветинских времен, писавшего за несколько фунтов пьесы, согласно штампам своего времени.

Довольно часто можно было прочесть, что философы и поэты девятнадцатого века придумали все то, над чем актер из Стратфорда и не задумывался.

Теперь ларчик открывался без малейшего усилия.

В старом спектакле Вахтанговского театра призрак был заменен Горацио, выкрикивавшим в глиняный горшок (для зловещего звучания) слова, сочиненные самим Гамлетом: слухи о привидениях должны были напугать узурпатора престола и его сторонников.

Все это стоит вспомнить не для спора с работами многолетней давности (вероятно, их авторы думают теперь по-иному), но как гипотезы, проверенные временем. А оно показало, что искусство Шекспира не загадочные картинки, и если (подобно тому как играют с этими картинками) перевернуть его пьесу вверх ногами, получится не новое изображение, а хаос линий, путаница форм.

Открытие нового смысла не помогло также тщательное изучение отдельной — будто бы определяющей — фразы или положения; такие места

отыскивались во множестве, но отдельно взятые — противоречили одно другому.

Сторонникам «кассовой» теории не удалось еще подсчитать барыши компании Бербеда и установить, что пьесы без призраков — «Ромео и Джульетта», «Отелло» — приносили меньший доход, нежели представления с духами.

Что же касается появления призраков лишь в сознании психически больных героев, то другие исследователи разумно указывали, что даже опытный психиатр не определит, каким комплексом страдал солдат Марцелл, видевший духа так же отчетливо, как и Гамлет.

Надо сказать, что, разбирая пьесу чисто рационалистическим путем, нетрудно дойти до мысли, что место духа не так уж значительно в событиях. Мало того, казалось бы, можно эту роль попросту купюровать. Как бы подобное предположение не показалось кощунственным, но представить себе все происходящее в трагедии и без участия призрака вполне возможно.

Ничего существенного в результате сокращения, на первый взгляд, не пропало бы. Душевная трагедия Гамлета подготовлена в первой сцене; уже обрушились два удара — смерть отца и поспешный брак матери. Глаза на жизнь раскрыла принцу сама реальность. Образ мира — «неполотого сада, где произрастают лишь дурные начала» — появляется в первом же монологе; мерзость окружающего непереносима, и лучший исход для человека, обреченного жить в таком мире, — самоубийство.

Гамлет уже подозревает существование тайны

смерти отца. Когда дух открывает ему имя убийцы, принц восклицает:

О мои прозренья!
Мой дядя?

Для драматического развития необходимо только подтверждение, улика, подобная платку Дездемоны. Возможно ли было заменить рассказ духа каким-либо жизненным обстоятельством и дать реальное объяснение происходящему? Конечно возможно. Нетрудно представить себе и письмо, полученное Гамлетом, и внезапное появление свидетеля убийства, раскаявшегося в молчании.

Стоит вспомнить последние акты шекспировских пьес, как станет понятным, что автор не стремился к сложному раскрытию тайны. Марцелл или Бернардо — без каких-либо драматургических затруднений — могли бы рассказать принцу историю отравления в саду.

Желание Гамлета проверить истинность полученных им сведений с помощью спектакля стало бы даже более естественным. Течение событий не изменилось бы, а характер принца сохранился бы без перемены. Более того, можно предположить, что логическое оправдание поступков героя при таком сокращении лишь усилилось бы, а фабула приобрела бы большую стройность.

Все это выиграло бы.

Все, кроме одного свойства искусства Шекспира, оно оказалось бы в огромном проигрыше, а такой ущерб обесценил бы и всю трагедию.

При подобном сокращении «Гамлет» терял не только сверхъестественный элемент, но и поэзию.

Весь поэтический замысел трагедии оказался бы разрушенным: исчезал и масштаб замысла, и стиль его выражения. Они неразрывно связаны с образом призрака.

Участие духа как будто обесмысливает разговор о реализме. Однако если само явление тени необычно для реалистического произведения, то еще необычнее для мистического появление такого призрака.

Можно сказать, что призрак в «Гамлете» совершенно не типичен для призраков.

Образ, казалось бы, по самой своей сути лишенный материальности, показан совершенно материально. Бесплотный дух появляется во плоти. Истлевшее лицо покойника в фильме Лоуренса Оливье не схоже с описанием Шекспира.

У духа — человеческое лицо: забрало шлема поднято, и Горацио видит не череп или гниющий облик мертвеца, а лицо короля Дании, каким оно было при его жизни. Описание лишено неопределенности, даже цвет волос указан с точностью: борода не седая, а с проседью. Выражение лица скорее печально, нежели гневно.

Печальны и слова, обращенные к Гамлету, — не заклинания, а жалоба: отец рассказывает сыну о своей любви к жене, о несправедливости ее измены. Он просит сына не оставаться равнодушным к случившемуся.

В словах духа не столько поэзия загробных ужасов, сколько реальные чувства. Все происходящее

воспринимается им так же, как и другими героями. Он чувствует прохладу утреннего ветерка и видит, как светляк начинает убавлять огонек, показывая приближение утра.

Довер Вилсон пишет, что шекспировский дух — в сравнении с другими призраками елизаветинской драматургии — достижение реализма. Это верная мысль. Дух — не мистическая тень, а действующее лицо, наделенное человеческими чувствами и мыслями. Может быть, это дает возможность считать, что в призраке отца существенно не то, что он призрак, но то, что он отец?

Такая мысль высказана в интересной книге Ю. Юзовского «Образ и эпоха». В главе, посвященной шекспировскому фестивалю в Армении, автор рассказывает о постановке сцен призрака в одном из ереванских театров. Судя по описанию, режиссер пытался напугать зрителей миганием таинственных световых пятен и декламацией в рупор, напоминающей, по словам критика, испорченное радиовещание. Вышутив эти приемы, Ю. Юзовский предлагает и свое решение сцены:

«Нам хотелось бы, чтобы беседа с призраком была более человеческой и даже задушевной, быть может, интимной, чтобы она больше соответствовала «этому», чем «тому» миру. Представим себе, что сын близко подошел к отцу или отец к сыну, и что они уселись почти рядышком, и что отец с минимум аффектации и загробной претенциозности, но глубоко взволнованно и глубоко человечно рассказал бы сыну, именно рассказал, все, что случилось».

Перед тем как представить себе эту беседу, вспомним все, что говорилось в пьесе о появлении призрака.

Когда звезда, сиявшая западнее Полярной, двинулась по своему пути и башенные часы пробили час ночи, перед Горацио, Марцеллом и Бернардо возникло нечто, принявшее — по их словам — «воинственный облик, в котором некогда выступал похороненный король Дании».

Дух был облачен в доспехи.

Он прошел шагом не только величественным, но и «воинственным».

— Вы говорите, он был вооружен? — переспрашивает Гамлет.

— Вооружен, милорд.

— С головы до ног?

— С головы до ног, милорд.

Зловещим было не только появление мертвеца, но и сам его облик имел какое-то особое, недоброе значение.

— Дух моего отца в оружьи! Тут что-то нечисто!.. — восклицает Гамлет.

Увидев убитого отца, он вновь, обращаясь к нему, повторяет приметы его внешности, как бы ища потаенного смысла его облика:

— Что может означать, что ты, безжизненный труп, закованный с ног до головы в сталь, бродишь среди бликов лунного света...

В холодном блеске вооружения заключалось что-то существенное, связанное со всей поэзией образа. Особый строй поэзии возникал сразу же, в первых стихах трагедии, Тревожная перекличка стражи

начинала события. Ночью, на пустынной площади, сменялся караул. Это — военная сцена. И весь образный строй появления убитого короля суровый и грозный.

Мертвый воин в боевых доспехах тяжелым военным шагом проходит мимо охраны.

Это особая ночь. «Потная спешка превращает ночь в пособницу дня», — рассказывает Марцелл; в Дании льют пушки, привезли из-за границы снаряжение, сгоняют на работу корабельных мастеров. Военная смута приближается к границам.

В грозный час является в свою страну убитый король-воин.

Он приходит не только жаловаться сыну, но и требовать от него исполнения долга. Гамлет должен «не сожалеть», «но выслушать со всей серьезностью то, что он ему откроет». Ложью об естественной смерти короля обманут не только сын, но и народ. Наследник престола должен знать, что «змея, ужалившая его отца, теперь носит его корону».

Сцена кончается словами, мало похожими на задушевную беседу: «Если в тебе есть природа, не примирайся с этим. Не допусти, чтобы королевское ложе Дании стало постелью разврата и проклятого кровосмешения».

Исследователи, пытавшиеся применить к «Гамлету» психоанализ, обращали особое внимание на «ложе» и «кровосмешение», но забывали, что речь шла не о постели, а о королевском ложе — символе продолжения царского рода и не о сексуальном грехе, а об осквернении престола,

Поэзия выражает высокую тему общественного долга. В сцене с убитым королем перед наследником престола открывается не только осквернение семейных связей, но и картина гибели государства, управляемого теперь кровосмесителем и убийцей.

В литературных источниках «Гамлета» призрака не было. Без обитателя могилы обходилось сказание Саксона Грамматика и легенда об Амлете. Дух обычно сопоставлялся исследователями с жанром трагедии мести, и его появление в шекспировской пьесе относили к традиции. Действительно, сочинения такого рода редко обходились без привидений, по словам современника, вопивших, подобно устричной торговке: месть!

Однако не только традиции театрального жанра влияли на Шекспира. Призраки существовали и в произведениях иного рода и масштаба.

Горацио сравнивал явление духа со знамениями другой эпохи:

Порой расцвета Рима, в дни побед,
Пред тем как властный Юлий пал, могилы
Стояли без жильцов, а мертвецы
На улицах невнятицу молили.
В огне комет кровавилась роса,
Являлись пятна в солнце; влажный месяц,
На чьем влиянье зиждет власть Нептун,
Был болен тьмой, как в светопреставленьи.

Рассказ заимствован у Плутарха. В избранных биографиях — книге, отлично известной Шекспиру, — призраки упоминались часто. И не как литературные отступления или фантастические вставки, а как

существенные факты самой истории. Сверхъестественные явления описывались наравне и тем же тоном, как и битвы, заговоры, перемены государственной власти. Они были неперемнной частью событий особо бедственного характера. Это были не обыденные людские беды и горести, а катастрофы всемирно-исторического значения. В дни, предшествующие народным бедствиям,—согласно описаниям историков,—призраки являлись людям.

То, что казалось неестественным в историческом развитии, предварялось и неестественным в природе: нарушался порядок мирной жизни, и тогда то, что никогда не случалось и, казалось бы, не могло случиться по законам разума,—происходило. Плутарх описывал, как тряслась земля, неведомые птицы слетались к форуму, огненные люди пересекали небо.

Шекспир заимствовал и ведъм, и видения в ночь убийства Дункана не из сказок, а из эпизода хроники Голиншеда, посвященного убийству таном Донвальдом короля Дуффа. Наряду с противоестественными явлениями летописец указывал и дату: 956 год.

История еще была полна суеверия. Язык науки легко переходил в поэтическую речь. Историки сочиняли длинные монологи давно умершим государственным деятелям и деловито описывали чудеса.

Существенно, что о знамениях, представших римлянам в мартовские иды, рассказывает не какой-либо темный воин, а философ и книжник Горацио. Плутарх помогает ему понять значение прихода

призрака. Значение то же, что и в других случаях, известных из истории.

Такую же толпу дурных примет,
Как бы бегущих впереди события,
Подобных наспех высланным гонцам,
Земля и небо вместе посылают
В широты наши нашим землякам.

Призрак — скороход государственных бед, он, согласно тогдашним представлениям об истории, как бы типический образ, предвещающий события. Все в Дании идет к гибели, все противно природе человеческих отношений.

Степень нарушения природных законов такова, что обобщающий эпоху образ возникает из сопоставления времени и болезненного увечья. Наследник престола должен не только отомстить убийце законного государя, но и вернуть времени его естественный ход. Принц мог бы узнать об отравлении отца из письма или от свидетеля убийства, но узнать, что век вышел из сустава, он мог только заглянув в глубину общественных отношений, более страшную нежели глубь бездонных пропастей.

Гамлет подозревал — теперь он знает, что на троне Дании — убийца, что больше нет святости престола, крепости семьи, нет человеческих понятий правды, долга, совести. Он заглянул в пропасть, дно которой нельзя увидеть безнаказанно. Поэзия создает образ этого смертельного взгляда. Гамлет смотрит в глаза убитого отца.

Мертвый воин, закованный с головы до ног в боевую сталь, появляется в поэзии не как знак трагедии мести, а как образ произведения, изображающего события всемирно-исторического масштаба.

Куда бы ни уходил принц, все равно, в любом месте из-под земли раздается голос призрака. «Ты хорошо роешь, старый крот!» — восклицает Гамлет.

Вспомнив эту фразу, Маркс не случайно сделал ее образом неостановимой подземной работы истории.

Верил ли Шекспир в существование сверхъестественного мира?

Считал ли возможным явление духов?

Вопросы эти праздные и достоверного ответа на них не может быть дано. Иное дело: верил ли Шекспир в поэтическую силу изображения подобных образов? На это легко ответить утвердительно. Не только верил, но и создал образ духа отца Гамлета.

Лессинг, споря с Вольтером о роли привидений в театре, отметил, что при появлении духа в «Гамлете» «волосы вставляли дыбом на голове, все равно прикрывают ли они мозг верующий в духов или неверующий».

Однако сказать, что призрак есть призрак и что поэзия в этом случае посвящена не просто бредням, а суевериям, свойственным исторической науке того времени, — еще очень мало. Особенность искусства Шекспира в том, что неестественное явление он превращает в реальный образ.

Ю. Юзовский совершенно прав, когда он не соглашается с мистическим толкованием сцены и пишет, что призрак — прежде всего отец. Но он не прав, когда забывает, что отец — убитый король Дании.

Но и это не исчерпывает содержания образа. Оно сложно и неоднозначно. Образ возникает в трагедии

на пересечении множества линий. Сцена Гамлета и убитого отца уходит в глубину темы и дает событиям особое значение.

Призрак — не только тень умершего человека, но и тень эпохи. Мертвый блеск лат заставляет воинов вспомнить доспехи, в которых король сражался с честолюбивым властителем Норвегии. Это было честное время, и старый Гамлет победил в честном поединке. Он приобрел норвежские владения по праву. Теперь все забыто: новое время по-новому решает дела. Юный Фортинбрас набрал голодных головорезов и хочет незаконно отобрать то, что принадлежит Дании, согласно благородным законам чести. Клавдий — государь, которого трудно вообразить в латах и с оружием в руках, — шлет послов. Идет сложная игра дипломатии.

Убитый король — может быть, единственный из действующих лиц — пришел в трагедию из суровой старинной саги, чуждый новому времени и его морали. Он как бы напоминание, что была когда-то на свете рыцарская доблесть, честные отношения властителей государств, святость престола и семьи.

Черты действующего лица можно выяснить из его собственных речей и из слов других героев.

Каждый из рассказывающих вспоминает короля по-своему. Для Марцелла — он воин, сильный и храбрый человек; свойства уточнены коротким рассказом: разгневавшись на посланца Польши, король вытащил его из саней и выбросил в снег.

Деталь, казалось бы, совершенно лишняя: ни события трагедии, ни взаимоотношения с Гамлетом никак не связаны с этим случаем. Но память о грубой потасовке характерна для Марцелла и существенна для мышления самого автора. Даже сочиняя легенду, Шекспир не может забыть о реальности, такая деталь ставит легендарного героя на дикуую землю средневековья.

Для Горацио — он истинный король.

Гамлет, как бы возражая своему другу, говорит: он был человек.

Но этого человека Гамлет описывает совершенно нереальным. Созданный принцем для «очей души», образ отца отличает и необычная красота, и одновременно совершенная нежизненность. Это лишь упоминания о качествах Марса, Юпитера и Аполлона. Бредли писал, что когда принц начинает говорить об убитом короле, то слова расплавливаются и обращаются в музыку.

В представлении Гамлета его отец был единственным истинным человеком, наделенным всей прелестью человеческих качеств. Этот единственный, по-настоящему достойный человек больше не существует. Он мертв. Убит. В Эльсинор пришла только его тень.

Рядом с идеалом особенно мерзкими кажутся люди — рабы эгоистических страстей, граждане ожившего века.

Высокий поэтический строй выявляет еще одну тему: животному блуду реальности противопоставлена идеальная любовь. Отвратительные картины

прелюбодеяния и кровосмешения сопоставлены с истинным чувством, шедшим «рука об руку с обетом, данным при венчании».

Отец Гамлета так любил свою жену, «что даже ветрам не давал коснуться ее щек», — настолько нежна и ревнива была его любовь, подобная существованию на вершинах горных пастбищ.

Такая любовь не умирает даже тогда, когда умирает человек. Несмотря на измену жены, муж, убитый ее любовником, продолжает оберегать ее от справедливого гнева сына.

Эта линия образа лишь начинается в первом акте. Ее завершение в сцене спальни.

В издании 1603 года появлению призрака предшествовала ремарка: «Входит призрак в ночном халате». В наши дни слова эти кажутся странными. Однако в них заключен смысл. Дело, конечно, не в необходимости именно такой костюмовки, но в указании на изменение внешнего облика духа.

Иным является и отношение к призраку героев: Гамлет различает отца так же отчетливо, как и в прошлых сценах. Гертруда не видит своего убитого мужа.

Странность заключается в том, что на площади дух является не только Гамлету, но и Горацио, Марцеллу, Бернардо. Все люди, мимо которых он проходит, могли отчетливо разглядеть его фигуру и даже черты лица. Теперь — в спальне королевы — одно действующее лицо видит призрака, как если бы это был живой человек, другое — не видит. Слова

Гамлета о присутствии отца в комнате Гертруда принимает за бред.

В чем смысл перемены отношения автора к свойствам призрака?

Вспоминая умершего отца, Гамлет говорит Горацио, что он помнит короля так отчетливо, как если бы тот сейчас стоял перед ним. Отец ушел из жизни, но и сейчас он рядом.

— Где, принц? — спрашивает Горацио.

— В глазах души моей, — отвечает принц.

Гамлет верен памяти отца. Не забыли короля Горацио, Марцелл и Бернардо. И они тоже видят его. Утратила память о нем Гертруда; она забыла умершего мужа постыдно быстро.

Поэзия создает образ памяти и образ забвения. Метафора делается буквальной: Гамлет видит отца, потому что помнит его, Гертруда не видит мужа — он пропал из ее памяти.

Глаза ее души закрылись. Она душевно слепая.

Теперь призрак уже не в латах; в этой сцене он не знамение государственных бед. У ложа королей Дании, на котором был зачат и рожден Гамлет, собрались муж, жена и сын. Муж охраняет жену от гнева сына — такова его любовь к ней. Но изменившей жене не дано его видеть.

На примере с призраком видно, как ограничено одностороннее понимание шекспировской поэзии. Только в столкновении различных черт открывается сложное единство образа. Призрак и фантастичен, и реален, но его фантастичность не похожа

на мистику, а реальность не напоминает обыденности.

Это образ поэтического реализма. Формы изображения иногда схожи с жизненными, иногда пропорции сдвинуты; суть явления открывается в сгущении определенных качеств; обобщение достигает тогда такого размаха, что теряется место, дата и появляются во всей своей грозной мощи вселенная и история.

Реализм становится крылатым.

Тогда обыденное набирает такую силу, что дух захватывает, и не успеть увидеть, как нехитро сколоченная повозка, в которую запряжены чубарая и гнедая лошадь, а также каурый конь по имени Заседатель, вдруг отрывается от пыльной земли и летит на все четыре стороны света непостижимой птицей-тройкой.

Тогда дрожат улицы и площади, и за крохотной фигуркой петербургского чиновника, потерявшего счастье, мчится бронзовая громада — недвижимый всадник на недвижимом, вздыбленном коне.

Тогда приходит в свою страну в грозный час ее истории мертвый король.

И нелегко заметить, какими художественными способами реальная фигура немолодого, печального воина превращается в закованного в железо вестника истории.

Немецкие писа- **ВИТТЕНБЕРГ** мание на про-
тели девятнадца- **И** шлое Гамлета;
того века обра- **ЭЛЬСИНОР** принц, как изве-
щали особое вни- стно, обучался в
университете и после смерти отца стремился воз-
вратиться к науке.

Что же это была за наука?

«Королевский сын, воспитанный для войны и охоты,— писал Берне,—учился в Виттенберге побеждать дикие тезисы и выслеживать трусливые софизмы».¹

Стремясь превратить Гамлета в символ, удобный для полемики на современные темы, Берне усадил шекспировского героя за парту совсем иной школы и определил к нему учителей, родившихся через много лет после смерти автора «Гамлета». Тезисы и софизмы, о которых шла речь, не принадлежали ни ко времени Саксона Грамматика, ни к эпохе королевы Елизаветы.

«Как фихтеанец он знает лишь одно, что я это я,— писал Берне,—и занимается только тем, что определяет свое «я».

Тяжелодумная немецкая философия, добавлял Гейне, образовала характер Гамлета.

Все это относилось, конечно, не к английскому герою, а к немецким характерам; однако сам запал полемики — степень преувеличения — помогает по контрасту увидеть истинные черты предмета.

Стоит сравнить стиль речи двух периодов.

Гейне сочинил разговор с Гегелем, одной из тем

была поэзия. Приснившийся поэту философ утверждал, что время поэзии кончилось, Гейне понял: скоро бакалейщик будет сворачивать фунтики из страничек со стихами, чтобы завернуть в них свой товар. Речь зашла и о звездах — неизменных спутниках стихотворцев.

— Звезды?.. — переспросил представший поэту во сне автор «Феноменологии духа», — это плевки на небе...

Небо когда-то представлялось Гамлету «необъятным шатром воздуха... царственным сводом, выложенным золотою искрой».

Чтобы понять смысл мечтаний о небе, нужно, прежде всего, увидеть землю, по которой ходит мечтатель. Принц приехал в Эльсинор не из Бонна девятнадцатого века, покинув лекции Фихте, а из «Афин Германии», как назвал Виттенберг Джордано Бруно. Это был город студентов и профессоров. Университет, основанный в начале шестнадцатого столетия, скоро затмил Эрфуртский и Лейпцигский. Лютер прибил здесь на дверях собора свои тезисы; в аудиториях бушевали страсти вокруг открытия Коперника; на кафедре подымался Джордано Бруно.

Если в наши дни пройтись по тихим улочкам Виттенберга, глядя по сторонам и пробуя найти хоть что-нибудь относящееся к жизни шекспировского героя, то вряд ли такая прогулка даст какое-нибудь удовлетворение. Трудность не только в том, что многие дома перестроены, — чтобы очутиться в гамлетовском Виттенберге нужно было бы увидеть не старые стены и черепичные крыши, но почувствовать сам дух науки Возрождения,

Особенные черты отличали духовную среду, где вырос принц-студент. И противоречивость отношения к действительности, и причудливость поведения шекспировского героя — все это выглядит по-иному, если увидеть виттенбергского студента не в безвоздушном пространстве, а в определенных жизненных условиях. Предыстория героя, хочется еще раз об этом напомнить, никогда не была случайной для Шекспира.

Дух Виттенберга отличали не тяжелодумные абстракции, а нечто иное, противоположное и тяжелодумию, и отрешению от действительности. Атмосфера научной деятельности была своеобразной. Странствующие ученые блуждали между Венецией и Лондоном, Лейпцигом и Парижем. Бродячие проповедники истины, обласканные вельможей-меценатом, они сегодня вели в кругу ценителей наук и искусств вольную беседу о безграничности человеческого познания, а завтра на рассвете, получив записку от друга, тайком седлали коня, чтобы успеть пробраться через заставу, не угодить в каземат... На буйных диспутах — они длились неделями — под прикрытием запутанных аллегорий и риторических красот громились основы теологии; заключительное слово нередко произносил трибунал инквизиции.

Слова приводили на костер, потому что словами сражались.

Это были странные слова. Нелегко теперь добраться до мятежного смысла многих мест, преодолеть саму форму изложения. Джордано Бруно рассказывал о науке стихами; Эразм проповедовал гротеском.

Все это было овеяно поэзией, наполнено страстью, подвижно «авантюрным духом своего времени».

Нет причины удивляться тому, что виттенбергский студент глубоко задумывался над сутью жизни и смерти и лихо владел рапирой. Запутанность, шутовство, риторическая причудливость многих речей Гамлета была характерной не только для него, но и для многих гуманистов из Оксфорда и Кембриджа.

Однако Гамлет учился в Виттенберге, а этот университет был для современников Шекспира в какой-то мере и легендарным, как бы символом науки Возрождения. Именно там, согласно преданию, продав свою душу дьяволу, обучал всем тайнам земли и неба доктор Фауст.

В описании Джордано Бруно Виттенберг представлялся не как реальный город, а как столица Утопии:

«Здесь мудрость воздвигала себе храм. Здесь поставила она семь колонн. Здесь она смещивает вино самого прекрасного жертвоприношения... Сюда созвали незваных и они сошлись. Сошлись ото всех народов и племен, от всего образованного народа Европы: итальянцы, французы, испанцы, швейцарцы, жители полярных островов, сарматы, гунны, иллирийцы, скифы, сошлись с востока и юга, запада и севера».

Прошлое героя нередко изображалось Шекспиром в обстановке полуреальной, полуфантастической. Отелло с детства воевал, странствовал. Такая биография была естественной для черного генерала. Однако, путешествуя, мавр открыл и страны, где

жили люди, у которых плечи выше головы. До таких мест мог добраться только избраннык Дез-демоны.

Кем бы ни был герой трагедий — воином, купцом, королем, — он одновременно в какой-то мере был и поэтом. И дело не только в том, что его речи написаны стихами; существенно иное — его восприятие мира было поэтическим. Ямбами говорили и Кассио, и Бранцио, но увидеть то, что предстало перед глазами Отелло, они не смогли бы: их горизонт был ограничен рамками реальности.

Гамлет знал университетские аудитории, но он заглянул и в глубь глаз убитого короля Дании.

В университете тех времен, — нетрудно представить себе его реальные черты, — овладел философией стоиков Горацио; этому его могли научить в свое время в Виттенберге. Подле Горацио на дубовой скамье в комнате с побеленными стенками или дубовыми панелями сидел и наследник датского трона; все это существенно для жизненности истории. Но действующее лицо с его настроениями, напоминающими настроения многих университетских джентльменов в годы реакции, наступившей в Англии после восьмидесятих годов шестнадцатого века, было не просто перенесено из жизни на сцену, а воссоздано поэзией. Герой трагедии знал и то, что «не снилось философии».

Уже давно длится спор: возможно ли открыть сущность шекспировских героев, увидев их как реальные фигуры, или же они — лишь жители

условного пространства, ограниченного сценическими подмостками?...

Немало исследований последних десятилетий, особенно американских, отрицали возможность психологической оценки трагедий Шекспира. Известно, сколько детей у леди Макбет, писали ученые, и малопродуктивное занятие подсчитывать возраст принца датского. Мысль эта, как и всякое слишком краткое и чересчур решительное определение творчества Шекспира, верна лишь частично. Действительно, какие-то мотивировки или подробности — археологические и географические — нелегко, а иногда бесцельно восстанавливать читателю, привыкшему к современному состоянию знаний. Однако режиссер или актер, работавший над «Макбетом» или «Королем Лиром», знает по опыту, что чувства героев неизменно правдивы, а логика поведения неоспорима. Чехов отражал реальность по-одному, Шекспир — по-другому: в этом исследователи «исторической школы» правы. Однако Джон Гилгуд или Юрий Толубеев иногда играют в пятницу Чехова, а в субботу — Шекспира; вряд ли воспитанные реализмом актеры меняют от спектакля к спектаклю самые основы своего искусства. Это кажется мне бесспорным в такой же мере, как и то, что «Чайку» и «Тимона Афинского» не сыграть одними и теми же способами.

Разумеется, театр Шекспира — поэтический, но это поэтический реализм.

Ни один из героев «Гамлета» не выходит, как принято говорить в театре, «из-за кулис». Пред- история действующих лиц, даже ненадолго появ-

ляющихся на сцене, может быть восстановлена. Это жизненные истории.

Предысторию принца не приходится додумывать за автора или прочитывать между строк,—она существует в самом тексте. Виттенбергские мысли и чувства не схожи с «дикими тезисами» и «трусливыми софизмами», Гамлет покинул университетскую аудиторию, полный светлой и восторженной веры. О вере говорит сам герой, но в Эльсиноре виттенбергские идеалы сняты формой отрицания. Однако это отрицание сложное; герой не изменил своей вере и не перешел в другой лагерь.

О «быть или не быть» написана целая библиотека, но монологу о «человеке» уделяется меньше внимания. В фильме Лоуренса Оливье это место попросту купюровано.

— Недавно, не знаю почему,—говорит принц Гильденстерну и Розенкранцу,—я потерял всю свою веселость и привычку к занятиям. Мне так не по себе, что этот цветок мироздания, земля, кажется мне бесплодною скалою, а этот необъятный шатер воздуха с неприступно вознесшейся твердью, этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотою искрой, на мой взгляд просто-напросто скопление вонючих и вредных паров.

Сколько раз писалось о характере героя—неизменном от рождения, нелюдимом, углубленном в безысходную печаль... Неужели не ясны слова — «недавно», «веселость», неопределенно их сочетание?... Юноша, посвящавший стихи дочери Полония, «зеркало моды», ценитель театральных дел, был весел и трудолюбив. Нет сомнений и в характере

его занятий. Что могло позволить ему воспринять землю как «цветок мироздания», сравнить небо с «царственным сводом, выложенным золотою искрою»?.. Уверенность в том, что существо, ступавшее по этой земле, хотевшее открыть ее богатства, устремившее взгляд на движение далеких светил, было прекрасным, беспредельным по своим возможностям, созданным для счастья на плодородной земле, под прекрасным синим небом... Это была вера в высокое предназначение освобожденного от всех запретов и догматов человека — богоподобного существа, которому принадлежит мир со всеми его чудесами:..

— Какое чудо природы человек! — Гамлет как бы повторяет слова, которые он когда-то не раз восклицал. — Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к богу! Краса вселенной! Венец всего живущего!

Но принц говорит эти слова в эльсинорских стенах. Перед ним — друзья детства, осведомители короля-убийцы; стены имеют уши.

— А что мне эта квинтэссенция праха! — виттенбергская речь заканчивается эльсинорской концовкой.

Однако, разбирая шекспировские положения, никогда не приходится ограничиваться лишь белым и черным. Гильденстерн и Розенкранц не только искатели успеха в дворцовых гостиных — истинные граждане Эльсинора, — а и студенты Виттенберга. Маленькая, но существенная черта создает жизнен-

ную сложность. В храме науки Возрождения, где прославлялось величие человека, учились разные люди: честнейший Горацио, наследник трона Дании, будущие доносчики. . .

Между университетской жизнью принца и его днями при дворе Клавдия протекло, вероятно, немного времени. Но между предысторией и событиями в Эльсиноре прошла эпоха. В системе обобщенных представлений это как бы столкновение идей расцвета Возрождения и картины заката движения.

Разговор идет об отдельных положениях развивающейся темы трагедии, относить же саму пьесу к одному или другому периоду (как и всякое сочинение гения, неизменно перерастающее исторические рамки) вряд ли возможно. Образный мир «Гамлета» не похож на мудрый покой Джотто; еще менее образность Шекспира напоминает иступленный излом Эль Греко.

Вероятно, нет другой шекспировской пьесы, где бы с такой страстью произносились и проповедь гуманизма, и его отрицание.

Кто же человек: ангел или квинтэссенция праха? . .

С этим вопросом неразрывно связан и другой, более прославленный: быть или не быть?

Является ли победа «низких начал» окончательной и «вооружаться против моря бед» бессмысленно, или же общественные отношения, низводящие личность до «праха», могут быть разрушены? . .

Невозможно совместить достоинство человека с существованием в обществе, основанном на презрении к человеку. Примириться, плыть по течению — позорно. Лучше «не быть».

В этой трагедии изображен человек, находящийся не между жизнью и смертью, но между одной эпохой и другой. Вероятно, Юрий Тынянов, написавший в прологе к «Смерти Вазир-Мухтара»: «Время вдруг переломилось», задумался некогда над «павшей связью времен».

«Времена», как всегда у Шекспира, выражены и точными картинками современной ему жизни и обобщением, проникающим в глубину исторического противоречия, развивающегося в иных формах и в дальнейшие эпохи.

Кажется нет в нашем шекспироведении статьи, где бы не приводилась цитата Энгельса о «титанах Возрождения». Но смысл трагедий Шекспира состоял в том, что на глазах поэта пришло время, переставшее нуждаться в титанах.

Когда в трактирной схватке, подстроенной полицией, Кристофор Марло был убит провокатором кинжалом в глаз, пуританин Томас Берд написал: «Этот человек давал слишком много воли своему уму. Смотрите, какой крюк господь вонзил в ноздри этого лающего пса!»

Кончилась эпоха людей, дававших слишком много воли своему уму.

Пока в стенах университетов горячие головы прославляли величие человека, входил в силу об-

щественный строй, унижавший человека, сковывавший его лучшие стремления. «Вино самого прекрасного жертвоприношения», испитое в «храме мудрости», не оказало действие на богов. Духовный напиток опьянил лишь самих мечтателей; хмель держался недолго. Открылась картина реальной жизни, непохожей на «цветок мироздания». Под свинцовым небом многих Эльсиноров «красу вселенной» впрягли в ярмо, нагрузили ношей, потяжелее феодальной.

За вольность мыслей стали казнить; церковные соборы и государственные советы регламентировали побуждения, подстерегали желания; выворачивая руки, тащили присягать на верность догматам; вздернув на дыбу, требовали добровольного признания уклонов и отступлений...

В Европе лилась кровь: морисков и евреев в Испании, вальденсов в Альпах и Калибрии, кальвинистов — в Нидерландах... Ночами вопили погромщики, плакали женщины и дети... Где только не было своей Варфоломеевской ночи?..

Оплывали свечи на столах трибуналов инквизиции, — допрос шел сутками; психологи из ордена иезуитов уточняли эксерсии, вырабатывались научные системы подавления всего человеческого...

«Лучше быть дикой серной, чем человеком, — писал Джироламо Кардано. — И те, и другие в постоянной опасности. И те, и другие постоянно рискуют быть убитыми. Но человек живет в гораздо худших условиях, ибо он легче может быть схвачен, подвергается более длительным мучениям и более жестоким пыткам.

...Лучшим благом было бы не жить вовсе, чем родиться для того, чтобы так жить и так погибать.

...И есть ли такой уголок на земле, где не нуждались бы делать зло и где царила бы безопасность?» («О своих книгах»)

Мысли и образы, напоминающие гамлетовские, можно найти у многих писателей эпохи. Причина не в том, что в таком-то году Джордано Бруно был в Лондоне и Шекспир мог повстречаться с ним у такого-то лорда, что драматург использовал мысли Фрэнсиса Бекона или Монтеня (в интересных исследованиях сопоставлены цитаты), а в ином, более существенном: сходные жизненные события были перед глазами людей. И если черт надоумил этих людей родиться, как написал в свое время Пушкин, с «умом и сердцем», то и воспринимались события с одинаковыми чувствами. У каждой страны была своя хронология наступления реакции, но повсюду — с середины шестнадцатого века — она постепенно одерживала победу. Старые формы угнетения сменились вовсе не свободной ассоциацией мудрых сограждан, а порабощением, еще более жестоким. Многим из рода титанов Возрождения пришлось увидеть как «Виттенберг» сменяется «Эльсинором»...

«Гамлет» выражал не только личную трагедию принца-студента, но и историческую трагедию гуманизма, трагедию людей, дававших слишком много воли своему уму. Наступила пора, когда мыслить значило — страдать. Через два века появилось определение: горе от ума.

Картины шестьдесят шестого сонета — как бы панорама времени. Лучше «уснуть», чем видеть все это:

Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как шутя живется богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой сливет,
И доброта прислуживает злу.¹

Все это было перед глазами Шекспира.

Однако подобные образы можно найти в произведении, написанном за века до рождения автора сонета:

«Тогда добродетель была подозрительной; порочность — всеми уважаемой... все человеческое поругано; хотелось одного, как можно скорее забыть то, что видел. А видели мы сенат трепетный и безгласный — говорить в нем было опасно, молчать позорно... с той поры на всю жизнь сердца наши остались окаменелыми, измученными, разбитыми».

Так Плиний описывал пору императора Домициана.

«Сладко спать, но еще отраднее окаменеть в дни позора и бедствий, — гласила надпись, сочиненная и высеченная Микельанджело на гробнице Медичи, — ничего не видеть, не чувствовать — в этом мое счастье... но тише... не буди меня...»

Гибель гуманистических иллюзий своего времени и торжество реакции вызывали похожие настроения у людей с тонкой кожей.

«Кто более нашего славил преимущественно восемнадцатый век, свет философии, смягчение нравов, всеместное распространение духа общности, теснейшую и дружелюбнейшую связь народов, кротость правления?.. — писал Н. М. Карамзин в конце девяностых годов этого столетия. — Где теперь эта утешительная система? Она разрушилась в своем основании; восемнадцатый век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в нее обманутым растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки».

Слова Гамлета могут продолжить слова Плиния или Карамзина, переход мыслей и чувств не будет ощущаться, хотя между этими словами века.

Умереть. Забыться
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть...

«Кто мог думать, ожидать, предвидеть? — мучительно искал ответа Карамзин. — Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости? Век просвещения, я не узнаю тебя; в крови и пламени, среди убийств и разрушений я не узнаю тебя».

Многие эпохи знали периоды отчаяния лучших людей; возвышенные мечты оказывались тщетными с такой очевидностью... Приходила пора, и тяжелые пушки «Эльсинора» своего времени развеивали идеи «Виттенберга».

Можно было плыть по течению. Жить бездумно и даже безбедно. Принимать как должное то, что есть, не раздумывать, не доискиваться до сути того, что одному человеку не под силу изменить, заботиться только о себе, в лучшем случае — о близких. И тогда в крохотном мирке можно было найти свой покой. Но были люди, которых задевало движение всего огромного круга жизни, хода истории: с ощущением всеобщей неправды жить было нельзя.

И если не заглохла совесть человека, то он, со всей силой, на которую был способен, проклинал бесчеловечность.

И проклинал себя, если не смог бороться с ней.

Речь шла не о частных несчастьях или отдельных несправедливостях; Шекспир воспринимал всю огромность исторической несправедливости, его трагизм был настроен на особой густоте чувств; ощущение катастрофы всемирно-исторического масштаба бродило в его поэзии.

Отзвук подобного же чувства в продолжение веков затрагивал многие души.

«Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы», — писал в годы реакции Александр Блок, поэт многим связанный с гамлетовскими мотивами.

Различны действующие лица и жизненная сфера шекспировских трагедий, но чувство катастрофы примешивалось ко всему — к любви Ромео и Джульетты, к семейным делам Лира и государственным Макбета, даже к желанию Фальстафа выпить и полакомиться на даровщину. Огромное черное крыло накрывало своей тенью мир; беда при-

ближалась. «Добрые и легковверные человеколюбцы заключали от успехов к успехам,— писал в уже упоминавшемся сочинении Карамзин,— видели близкую цель совершенства и в радостном упоении восклицали: берег! но вдруг небо дымится и судьба человечества скрывается в грозных тучах! О потомство! Какая участь ожидает тебя?

Иногда несносная грусть теснит мое сердце, иногда упадаю на колени и простираю руки свои к невидимому...»

Герцен называл эти строки «огненными и полными слез».

Они приходят на память, когда перечитываешь описания «мочаловских минут»; именно тогда, как рассказывали современники, оживал на сцене истинный Шекспир. Мочалов, часто разочаровывавший зрителей исполнением целых актов, вдруг как-то по-особому преображался: наступали «вулканические мгновения» (Аполлон Григорьев); зал замирал, затаив дыхание,— на сцене был Гамлет.

Очевидно тогда, в эти мгновения, актер находил глубокую связь с автором. Именно тогда, судя по описаниям, в игре Мочалова появлялись и слезы, и огонь. Тогда актером овладевало — и он передавал его зрителю — трагическое чувство надвигающейся на человечество катастрофы.

Мало общего между трагедией гуманизма елизаветинской эпохи и гуманизмом нашего времени, когда человечность утверждается самой системой общественных отношений на значительной части земли, но слова Гамлета не оставляют современных зрителей холодными. На нашей памяти — огонь и

слезы расплаты за обездушивание человеческих связей, за власть, утвержденную на бесчеловечности. «Эльсинор» теперешних времен — его частицы сохранились и в государствах, и в душах — не прочь еще раз сомкнуть вокруг человечества терновым венком колючую проволоку концентрационных лагерей.

Вот почему, когда человек в черном простирает свои руки к невидимому и говорит, что любовь, верность, дружба, человечность — не пустой звук, мы относимся к его словам не только как к красивым строчкам старинной поэзии.

Отвечая на по- **ОТРАВА** стерна и Розен-
пытку Гильден- кранца вывести
его тайну намеками на неудовлетворенное тщесла-
вие, Гамлет говорит, что он мечтал не о власти,
а, напротив, о существовании в самом крохотном
мирке, отгороженном от реальности.

— Я мог быть счастлив, — говорит он, — даже в скорлупе ореха. Если бы не мои дурные сны.

Счастьем в скорлупе ореха был Виттенберг.

Треснула и раскололась ореховая скорлупа, отворилась дверь в глухой университетской стене: студент вышел в жизнь. Юноша проводил свои дни за этой стеной, подобно тому как царствовал огражденный от мира укреплениями замка старый человек — король Лир, как странствовал по далеким странам (та же стена отделяла их от реальности) темнокожий Отелло. Так появляются в большинстве шекспировских трагедий и другие герои,

чуждые современному порядку вещей самим складом своей биографии, свойствами характера.

Гамлет путешествует по реальной жизни так же, как блуждал по феодальным замкам Лир. Только датский принц совершает свой путь не выходя из эльсинорского дворца. Здесь виттенбергский студент открывает новую, неведомую ему землю, незнакомые ему типы людей, неизученные им общественные отношения, нормы нравственности.

Здесь, в Эльсиноре, перед Гамлетом движется жизнь времени. И он сам проходит сквозь круги этой жизни: государственного устройства, семейных отношений. Перед ним возрасты людей: юность, зрелость, старость; чувства и мысли его века.

Гамлет открывает мир, в котором живет. Он открывает души своей матери, возлюбленной, совесть своих друзей, мораль царедворцев. Он открывает себя. И тогда он умирает, потому что жить дальше, узнав все, что он узнал, нельзя.

Он умирает от яда.

Смерть героев заканчивает трагедии. Но каждый из них гибнет по-своему. Отелло и Джульетта вытирают кинжал; Клеопатра прижимает змейку к смуглой груди; не выдерживает сердце Лира.

В шекспировских произведениях от яда умирает не только датский принц. Но в «Гамлете» есть обстоятельство, придающее именно такой смерти особое значение: отравка губит и Клавдия, Гертруду, Лаэрта.

Яд, кончающий счеты с жизнью, описан особо. Его свойство — сильное действие даже при проникновении мельчайшей частицы в организм. Стоит

лишь поцарапать отравленным лезвием палец,— говорит Лаэрт,— смерть неотвратима. Отрава, вливая Клавдием в вино, губельна, даже если только пригубить кубок.

Однако мотив отравы не ограничивается буквальным смыслом. В ткани шекспировской поэзии темы и положения сложно переплетены; структура произведений заставляет вспомнить «лабиринт сцеплений», о котором писал Лев Толстой.

«Мельчайшая частица зла,— говорит Гамлет перед встречей с призраком,— способна свести на смарку лучшее в человеке». Кембриджское издание пьесы приводит более восьмидесяти толкований этого места. Сложность, разумеется, состоит не в понимании отдельной фразы, а в отзвуке смысла этих слов по всей трагедии.

И тут приходится возвратиться к «отраве».

Действующие лица эльсинорской истории гибнут не только от физической причины, они, эти люди, пришли к своему концу задолго до того, как яд попал в кровь — через царапину или в напиток. Действие снадобья, некогда купленного Лаэртом у знахаря, или жемчужины, брошенной королем в вино, лишь кончает дело,— иная отравка, еще более сильная, уже давно разрушает духовный организм.

Клеточка распада проникла в душу, и гибель неотвратима. Искра желания вспыхнула огнем похоти, испепелила совесть Гертруды. Частица властолюбия разъяла существо Клавдия; от микроба карьеризма пошла духовная проказа,— угодили на плаху Гильденстерн и Розенкранц. Феодалный рефлекс мести превратил благородного юношу в убийцу.

Каждый из характеров неоднозначен, духовный склад людей сложен, но трагическое начало образовывается, вызревает, когда одно из свойств всходит как на дрожжах. В «Гамлете» нет патологических фигур, злодеев от природы. Капля зла губит людей, обладающих своими достоинствами. Гертруда добра, любит сына, желает счастья Офелии; Клавдий — разумный правитель, войне он предпочитает мир; в первых сценах не найти следов ненависти короля к принцу.

Но частица зла разъедает организм, как капля уксуса створаживает молоко. Что же является питательной средой такого развития? Дрожжи, на которых всходит разрушающая организм клетка, — время, исторический процесс, общество. В самой атмосфере века, сошедшего с колеи, все то, что питает, убыстряет с чудовищной силой рост даже мельчайшей частицы гниения.

Гамлет не только закалывает Клавдия и заставляет его выпить отраву, но и, подобно анатому, вскрывает труп государства, показывает причину его гибели.

Яд заканчивает эту историю.

И яд — ее начинает.

Клавдий влил в ухо спящего короля сок «проклятого тутового дерева»; зараза мгновенно проникла в вены. Описание агонии ужасающе физиологично: струпья покрыли кожу, король покрылся коростой, как библейский Лазарь. Зараза попала не только в кровь законного властителя Дании, а и в кровеносную систему общества — оно все заражено.

Есть ли средство против этой болезни?.. Нелепа мысль о примочках, мазях, порошках. Что не исцеляет железо, исцеляет огонь,— учит Гиппократ,— что не исцеляет огонь, исцеляет нож.

Гамлет не только закалывает Клавдия отравленной рапирой, но и вливает в его глотку напиток, в котором яд. Двойная отравка должна уничтожить того, кто стал отравителем.

Умерли герои. Театральные трубы, салют. Трон занимает Фортинбрас.

Казалось бы, в этом заключен и вывод, оптимистический финал: правителем Дании будет не узурпатор, а справедливый монарх. Эльсинуру предстоит благополучие.

Что еще мы можем предугадать в будущем датских подданных?..

И все же есть фигура, появляющаяся лишь в последнем акте,— она дает возможность размышлять о послесловии. Речь идет об Озрике.

У Озрика немало родичей. По шекспировским страницам тянется хоровод пшютов и дурней: раздушенный нахал после битвы (от одного его вида осатанел рыцарь Хотспор), кавалер Родриго с толстым кошельком, великий едок говядины Эндрью Эгьючийк, про которого сэр Тоби говорил, что при таком таланте к танцам следовало бы ходить в церковь гальярдой и мочиться контрдансом, кудрявая мелюзга елизаветинских времен, любителей медвежьей травли, маскарадов и праздников— всех тех, кто, рассевшись на самих подмостках театра, показывали зрителям фасон своего плаща,— забияк и трусов,

Каждый из них появлялся комической персоной, нелепые ухватки подчеркивали исключительность фигуры.

Но на этот раз указано обратное: Озрик один из многих.

— Таковы все они, нынешние,— говорит, глядя ему вслед, Гамлет.

Карьера поколения только начинается; Горацио называет Озрика «нововылупленным», у него на голове еще «осталась скорлупа».

Гамлет определяет и его ранг:

— У него много земли и вдобавок плодородной. Поставь скотину царем скотов — его ясли будут рядом с королевскими.

Что же отличает этих, слишком вежливых, набирающих силу молодых людей?..

Устанавливается лишь одно их качество: бездумие. Но оно возведено в какую-то небывало высокую степень; можно сказать, что это — пафос отсутствия собственного суждения. У Озрика нет своего мнения ни о чем, даже о том, тепло или холодно, даже о форме облака. Он счастлив быть эхом высокопоставленных оценок. Он один из поколения, выросшего на том, что думать — опасно, чувствовать — бессмысленно.

Довер Вилсон нашел этому молодцу свое место в событиях: он не только принес Гамлету вызов на состязание, но, вероятно, был одним из секундантов (если не судьей) матча; он участник заговора: переменить рапиры без его помощи было бы трудно.

Хочется обратить внимание и на другое: Озрик — еще одно открытие Гамлета в эльсинорском мире.

И это последнее открытие.

Перед виттенбергским студентом, провозглашавшим величие человека, предстает пародия на человека.

Существо, обездушенное и обесмысленное, протягивает отравленную рапиру, чтобы убить человека, который давал слишком много воли своему уму.

В «Маскараде» Неизвестный являлся перед Арбе-ниным как знак гибели, приближения конца. Первый удар похоронного колокола по Гамлету — приход дворцового недоросля, подметающего пером своей шляпы эльсинорский паркет.

В литературе не раз описан звук страшной трубы, призывающей к смерти. Гамлета зовет к смерти писклявая и гундосая дудка. Вступление к похоронному маршу дает какой-то дурацкий, комический звук.

Его издает инструмент, играть на котором куда легче, чем на флейте, — подобие человека, один из поколения, воспитанного Эльсинором.

Сонет шестьдесят шестой заканчивается мыслью о близком человеке. В дружбе с ним Шекспир находил смысл своего существования.

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня.

Множество ученых пыталось узнать, кто был этот друг. Назывались придворные-меценаты, приятели поэта, его возлюбленная; автора пробовали опорочить, по-особому определяя его склонности.

Трудно судить о правильности всех этих предположений, но поэт, кроме человека, имя которого значится в посвящении (в те времена это могло быть лишь поисками покровителя), неизменно имеет и другой предмет своего сокровенного интереса — самого близкого по духу собеседника, того, кто поймет (так мечтают поэты) его мысли, почувствует то же, что испытал сам автор.

Баратынский (кстати, Пушкин называл его Гамлетом) скромно начинал свое послание:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу — и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие.

Кто же был человек, с которым велась эта беседа?..

Тот, кого автор не только не знал, но и не имел надежды когда-нибудь увидеть. И тем не менее поэт надеялся на особенную близость именно с этим, совершенно неведомым ему человеком:

Его найдет далекий мой потомок;
В моих стихах — как знать — душа моя
С его душой окажется в сношении.
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Поэзия народного драматурга Шекспира была обращена не к загадочному мистеру «W. H.» (эти инициалы существовали в сонетах), графу Саутгэмптону, графу Пемброку или к какому-либо другому прославленному или же вовсе неизвестному лицу, и даже не к «смуглой леди», которую, по предположению, любил автор, но ко всем тем, к кому неизменно обра-

щается — даже в своих самых интимных строчках — поэт: к людям, ко всем людям.

И вот душа человека новых веков «оказывается в сношении» с душой Шекспира.

Можно ли определить несколькими фразами, даже страницами суть и смысл этой, возникающей через века близости?

Вспоминается общеизвестный рассказ о несложности изваяния скульптуры: берется камень и отбивается от него все лишнее.

Как создавалось немало концепций этой трагедии? Бралось произведение, полное жизни и движения, и отсекалось все главное: полнота жизни и сложность движения. Оставался кусок камня с вырезанными на нем словами: тема сочинения. . .

Разумеется, шутливое сравнение относится только к некоторым работам теоретиков. Одно время ругать комментаторов стало привычкой. Вряд ли это достойное дело. Среди исследований есть разные книги; многие устарели, иные и при появлении лишь запутывали смысл. Однако трудно переоценить благородный труд науки. Теперь можно увидеть «Гамлета» в жизненной среде, почувствовать поэтическую ткань, природу образов. . .

Сегодня мы знаем о елизаветинском театре, эстетике, риторике, психологии, демонологии, быте куда больше, чем знали прошлые эпохи.

И что самое важное: сегодня мы знаем о мире больше наших предшественников. Не только потому, что нам посчастливилось прочесть книги, неизвестные нашим предкам, но и потому, что в наши дни каждому человеку довелось полной мерой узнать и

огонь, и слезы, и радость. На наших глазах вера в величие человека побеждает силы реакции, становится основой всех жизненных отношений.

«Справедливость» и «человечность» приобретают теперь особое, современное значение.

Вот почему для нас смысл трагедии Шекспира: не в том, что ее герой бездействен, а в том, что она сама побуждает людей к действию — она набат, пробуждающий совесть.



ХАРЧЕВНЯ
НА
ВУЛКАНЕ

Велико достоинство художественного произведения, когда оно может ускользать от всякого одностороннего взгляда.

(А. Герцен. Из дневника 1842 г.)

Не всегда автор властен над своим героем. Действующее лицо иногда вырывается из авторских рук и начинает ходить своей походкой; оно срывается с поводка, и литератор с трудом догоняет его. Сама жизнь начинает водить пером писателя. Проследить эту борьбу намерений и осуществления непросто. Но можно попытаться определить воздействия, ограничить влияния.

Речь идет о фигуре, которая сравнивается с такими предметами: бездонной бочкой, непомерной горой мяса, чудовищным бурдюком с хересом, кораблем с полным трюмом.

Это лишь главные сравнения. А вот прозвища (только основные): ватное чучело, тюк гнусностей, мешок скотства, дряхлый порок, седое безбожие, престарелое тщеславие, старый белобородый дьявол.

А это, так сказать, его звания: Давитель постелей, Ломатель лошадиных хребтов, Глобус греховных земель.

Все разбухшее, хмельное, беспутное, тучное, хвастливое состоит с ним в родстве.

Речь идет об одном из героев двух хроник о «Короле Генрихе IV» — сэре Джоне Фальстафе. Он действительно трус, обжора, враль, пьянчуга, но, как уже много раз замечалось, не менее очевидна и любовь автора к персоне, наделенной им же скопищем пороков. И дело не в том, что все это касается

комика — конец роли лишен юмора, а описание смерти Фальстафа скорее печально и трогательно.

Чтобы разобраться в возникновении и судьбе человека, имевшего обыкновение подписывать свои письма: «Джек — для близких, Джон — для братьев и сестер и сэр Джон — для остальной Европы», стоит, прежде всего, вспомнить полное название первой части шекспировской хроники:

**«История Генриха Четвертого
С описанием битвы при Шрусбери
между королем и северным лордом Генри Перси,
прозванным Горячей шпорой,
с присоединением комических
проделок сэра Джона Фальстафа».**

Эти элементы существовали и в старой пьесе неизвестного автора «Славные победы Генриха V», в том числе был и прототип Фальстафа. Без комика такой жанр представлений не обходился. Клоуну полагалось выкидывать коленца в интермедиях, потешать народ между речами королей и полководцев, фехтованием и торжественными шествиями.

Комик на этот раз оказался в выгодном положении: легенда о наследнике престола давала место потешным выходкам в самом сюжете. Предания о молодости Генриха V неизменно начинались с беспутных походов; принц коротал дни с проходимцами и пьянчугами, но, вступив на трон, искупал ошибки юности.

Мотивы комизма для таких фигур имели уже вековую традицию: вранье хвастливого воина, идущее еще от Плавта, неудачное воровство, заканчивающе-

еся палочными ударами, перебранка со сводней — все это игралось и английскими, и итальянскими комедиантами.

Сценки легко могли быть перенесены в фабулу из старой пьесы и легенд. Это и сделал Шекспир. Вероятно, так появились первые черты Фальстафа.

Шекспировское действие обычно развивалось и в столкновении характеров и одновременно в схватке идей. Действующие лица, окружающие основных героев, участвовали в том же конфликте, создавая его оттенки. Раскрывая тему, Шекспир любил переходить с возвышенной на комическую интонацию, показывать происходящее как бы сразу в двух планах: возвышенном драматическом и вульгарном комическом.

Оба ракурса вполне могли бы присутствовать в хрониках, посвященных борьбе, объединяющей нацию королевской власти, с мятежными феодалами. Феодалная тема звучит и торжественными трубами славы храбреца лорда Перси, и гундосой волынкой бражника Фальстафа. Рыцарство могло быть представлено и легендой о неукротимом самолюбии Горячей шпоры (Готспер — прозвище лорда Перси), и фарсовыми проделками опустившегося ландскнехта.

Образовывалось своеобразное единство: «Буржуазия разоблачила, что проявление грубой силы, которой реакция так восхищается в средних веках, имело свое естественное дополнение в самом праздном тунеядстве».¹

У Готспера есть владения; его буйный темперамент проявляется не только в поединках, но и при разделе земельных участков; от успеха мятежа зависит и прирост имущества бунтовщиков.

Имущество сэра Джона — неоплаченный трактирный счет и леденец от одышки.

Кодекс рыцарства Готспера имеет под собой реальное основание: замки, земли, вилланы.

Разговоры на эти же темы безземельного рыцаря Фальстафа — лишь пародия.

Прицел насмешки настолько точен, что Энгельс прямо называет социальный фон эпохи разложения феодальных связей «фальстафовским».

Намерение автора кажется ясным: расправа смехом. На память приходит сочинение другого писателя, рядом с расплывающейся по горизонтали тенью английского рыцаря вытягивается по вертикали тень испанского. Два образа призваны были закончить историю средневековья: сэр Джон Толстое брюхо и Дон Кихот Ламанчский.

Только безумец способен увлекаться в новый век идеями рыцарства, и кто, познакомившись с Фальстафом, смог бы поверить в феодальную доблесть?..

Стремление свести счеты с разнохарактерными остатками феодализма побуждает Шекспира к двухплановому ведению фабулы. Мятеж Готспера — высокая линия, похождения Фальстафа — параллельная комическая фабула. И Готспер, и Фальстаф борются за одно и то же — возможность продолжать свое феодальное существование. Беспредельный эгоизм — основа и той, и другой фигуры. Готспер начиняет гражданскую войну во имя удовлетворения

самолюбия. Себялюбие Фальстафа позволяет ему забыть все законы и заветы, лишь бы вдоволь пожрать и выпить. И Готспер, и Фальстаф созданы одной и той же социальной структурой. Несмотря на то что Готспер молод, а Фальстаф стар, Готспера можно уподобить старшему брату — наследнику поместья, а Фальстафа — младшему, оставшемуся без земли, прокутившему последние деньги и постепенно дошедшему до полной аморальности.

Оба брата должны быть уничтожены королевской властью, — ей одинаково мешают и феодальное буйство, и феодальное тунеядство. Призванный подавить внутренние мятежи и заняться большой завоевательной войной, король Генрих V обязан убить Готспера и прогнать из своего государства Фальстафа.

Поединок с лордом Перси — символ мощи королевской власти, способной уничтожить феодальные дружины, а изгнание Фальстафа — знак преодоления беспутной молодости во имя интересов государства.

Такие темы, идеи и положения легко могли быть перенесены в драматургическое строение хроники. Это и сделал Шекспир.

Однако судьбы обжоры из трактира «Кабанья голова» и тощего идадьго из Ламанчи сложились не так, как задумывали их авторы.

Отвлеченное понятие темы не существовало для Шекспира, развитие идеи сливалось с самой жизнью героев, тема выявлялась в столкновении стремлений действующих лиц, вызревала в их судьбах. Все это

было неотделимо от характера эмоционального воздействия сценических положений.

Шекспир не прибегал к ложным ходам, не заставлял зрителя полюбить, хотя бы ненадолго, подлеца, или не заметить благородства. Сквозь противоречия характеров сквозило отношение автора, а он был нетерпелив и не любил длительного выяснения качества людей. Действующие лица часто заявляли о своей сущности сами, немедленно, в первом монологе. Столкновение героев и идей начиналось сразу же, в первых сценах, стремительной атакой.

Разбирая хроники, посвященные Генриху IV, поначалу видишь иное. Тема как бы начинает отделяться от жизни героев, ее движение не совпадает с эмоциональностью сцен. То, в чем как будто хочет убедить автор, отлично от свойств убеждения. В этой борьбе противоречивых намерений еще не отыскать ведущего звена.

Слух о беспутных похождениях наследника рода Ланкастеров, сына Генри Болингброка, герцога Херифорда (будущего короля Генриха IV), впервые появляется в «Ричарде II».

Болингброк

Где мой беспутный сын и что с ним
сталось?

Три месяца его я не видал.

Я убежден, что если бог захочет

Нас наказать, — накажет чрез него.

Нельзя ль его найти мне, ради бога!

По Лондону ищите, по тавернам, —

Там, говорят, проводит он все дни

В сообществе товарищей беспутных,

Из тех, что, в узких улицах ютятся,

Бьют караульных и прохожих грабят;
А он, пустой, изнеженный мальчишка,
Себе в заслугу ставит и в почет
Поддерживать дрянную эту шайку.¹

Этот же мотив появляется в начале «Генриха IV».
Король завидует подвигам Гарри Перси:

Меж тем как я, свидетель славы чуждой,
Взираю, как бесславье и распутство
Чело пятнают Гарри моего.²

Все это настраивает на определенный лад. Фальстаф — один из грабителей, поджидающих жертву в тьме закоулков. Овладев волей неопытного в жизненных делах мальчика, старик развратник губит его — наследника престола. Какие беды предстоят народу от такой дружбы!...

Приговор кажется произнесенным еще до первого выхода толстяка. Положение усиливается общей картиной жизни государства: междоусобица грозит стране, поднимают головы смутьяны, король — уже немолодой человек — в опасности. И в это время, когда промедление подобно смерти, королевский сын, надежда нации, забыв о чести и долге, губит себя в притонах Истчипа.

Конец истории известен заранее: наступит день, и принц Уэльский найдет в себе силы разогнать шайку; только тогда, очистившись от грехов молодости, он будет достоин короны. Этого, очевидно, и должны с нетерпением ожидать зрители.

¹ Стихотворные цитаты из «Ричарда II» даются в переводе Н. Холодковского.

² Стихотворные цитаты из «Генриха IV» даются в переводе Зин. Венгеровой и А. Минского.

Пока происходит знакомство с теми, о ком шла речь. На сцене — «пустой, изнеженный мальчишка» — принц Галь и главарь «дрянной шайки».

Однако то, о чем говорилось, ничуть не подтверждается действием. Предполагаемый грабёж — не более чем забава. Галь и Фальстаф увлечены не кутежами, а забавными шутками. Остроумие обоих лиц высокого качества. Единственный их порок — страсть к каламбурам; на память приходят турниры поэтов. Чем же Фальстаф напоминает грабителя и в чем состоит порочная, гибельная жизнь юноши королевских кровей?..

Отложив сцену в сторону и порядком позабыв происходящее в ней, можно, хладнокровно рассуждая, осудить времяпрепровождение наследника как безделие, а Фальстафа обвинить в тунеядстве. Вероятно, это будет логично... Но приговор будет вынесен не в результате эмоционального воздействия самой сцены; мотив «бесславья и распутства, пятнающих чело принца» выражен так, что у зрителей не может появиться чувство негодования или презрения.

Это — только начало. Повеселившись вдоволь, Фальстаф покидает комнату. Пойнс с Галем сочиняют новую забаву. Уходит и Пойнс. На сцене остается будущий король.

В шекспировской драматургии первый монолог героя часто обладает особым значением. Герой как бы мыслит вслух. Такие речи являются чем-то близким внутренним монологам современного нам романа. Высказанные вслух мысли бывают существенны и для склада характера действующего лица,

и для завязки событий: герой открывает свои намерения, строит планы.

Таковыми свойствами наделен и первый монолог Галя. Мысли и планы принца Уэльского — о них речь пойдет дальше — не кажутся привлекательными. Опять возникает противоречие между первоначальным намерением автора создать образ идеального короля и содержанием первого монолога.

Такие трудности зарубежные исследователи часто объясняют позабытыми в наш век обычаями старинного театра, психологией его зрителей. По словам Довер Вилсона, для елизаветинцев речь Галя была лишь справкой о тенденции пьесы; монолог-экспозиция, кажется исследователю, отношения к характеру героя не имел; психологические сложности выдумали в девятнадцатом веке люди, привыкшие к реализму. Однако профессор Бредбрук начинает свою книгу об условностях елизаветинской трагедии с предупреждения: Шекспир для своей эпохи не правило, а исключение из правил.

Разумеется, исследования эстетических норм театральных эпох ценны, однако современный нам зритель, не знающий этих норм, отлично воспринимает пьесы Шекспира и обходится без справочников.

Может быть, не нуждается в оправдании театральной условностью и монолог Галя? Обратимся к этому важному месту хроники.

Монолог начинается с обычного для Шекспира «снятия маски». Герой, оставшись один, решительно меняет свое поведение, выясняется, что до этого он притворялся.

Вместо прозы Галь высказывает теперь свои мысли поэтическими образами. Изменение характера речи важно: меняется интонация — комедию сменяет история. Принц Уэльский смотрит вслед ушедшим приятелям:

Я всех вас знаю, но хочу на время
Потворствовать затеям вашим праздным
И этим стану солнцу подражать.
Оно злотворным тучам позволяет
От мира закрывать свою красу,
Чтоб после, становясь самим собою,
Прорвавши дым уродливых туманов,
Который задушить его грозил,
К себе тем больше вызвать удивленья,
Чем дольше мир его лишен был света.

Так, от разгульной жизни отрешившись
И уплатив, чего не обещал,
Тем выше буду всеми я поставлен,
Чем больше всех надежды обману.
Как блестящий металл на темном фоне,
Мое перерождение затмит
Своим сияньем прежние ошибки

С искусством подведу своим ошибкам
счет

И вдруг их искуплю, когда никто
не ждет.

Смысл речи ясен: разгульная жизнь принца — выдумка для простаков. Отношение Фальстафа к наследнику престола на деле ничуть не оправдывает сравнений с «злотворными тучами» или «уродливыми туманами», грозящими удушьем. Никто не спаивает Галя, не тянет его в омут порока. Беспугство — маска. «Пустой и изнеженный мальчишка» одарен выдержкой и волей, готовит себя к будущей власти над государством.

Сама смена поэтических картин (свет после тьмы и т. д.) выявляет суть плана: пустить в обиход,

дать возможность расцвести новыми подробностями легенду о «дрянной шайке», чтобы в нужный момент, предав товарищей «по праздным затеям», предстать перед страной государственным мужем, отказавшимся от всего личного во имя закона и долга.

Популярность притчей о раскаявшихся грешниках — доказательство удачности замысла.

Когда же наступит нужный момент для превращения?

Ответ на это дается дважды. Став королем, Галь вспоминает дни юности.

Мои пороки спят в гробу с отцом,
Во мне же ожил дух его суровый;
Чтоб я над ожиданиями людей,
Над ложным мнением света посмеялся
И пристыдил пророков, осудивших меня
За внешность.

Об этом же говорит архиепископ в начале «Генриха V».

Не подавал
Он в юности таких надежд. Едва же
Отец его скончался, вместе с ним
Как будто умерло беспутство сына;
Рассудок светлый вмиг к нему явился...

Перерождение должно произойти, как только старый король окажется в гробу. Умрет Генрих IV, и ореол засияет вокруг имени нового короля. Изготовлению нимба поможет для начала изгнание Фальстафа. Толстяк — вовсе не злой гений, охотник за молодой душой, а жертва, заранее заготовленная и откормленная.

Жирный телец — знаменитый в Лондоне не менее собора св. Павла — особенно эффектен для заклания.

На притворную дружбу юноши из дома Ланкастеров Фальстаф ответил искренней любовью. В течение двух хроник юноша не раз подшучивал над стариком: прикидывался вором, слугой, но самым смешным было прикинуться другом. Первые розыгрыши заканчивались потасовкой, последний — смертью.

Английские исследователи открыли немало интересного в генеалогии Фальстафа. В предтече хроники, о которой идет речь, попала и притча о блудном сыне, а Фальстафу приписали родство с Дьяволом и Пороком мистерий, Развратителем юности в моралите. Однако следы такого родства уже трудно обнаружить. Если бы за отношениями шекспировских героев стояли Добродетель и Порок, то в заключительной сцене Порок должен был бы предстать в особенно неприглядном виде. Вместе с королем Англии и зрители должны были бы изгнать Фальстафа из своих сердец.

Узнав о воцарении друга, сэр Джон мчится в Лондон. Он стоит возле Вестминстерского аббатства, переполненный счастьем:

— Вот я стою здесь — задыхаясь от радости, говорит Фальстаф, — забрызганный еще грязью дороги, и потею от желания видеть его; ни о чем другом не думаю, забываю о всех остальных делах, как будто нет у меня никакого другого дела на уме, кроме желания увидеть его.

Звучат трубы. Появляется король. Он приближается, проходит мимо.

— Храни тебя господь, король наш Галь, мой королевский Галь, — благословляет его старик, — храни тебя господь, мой милый мальчик.

Неужели Шекспир выбрал эти слова, чтобы показать Порок перед справедливым возмездием?..

Наступает расправа — высокомерная, непреклонная. «Милый мальчик» подымает глаза на трогательно любящего его старого человека.

Тебя старик, не знаю я. Молись.
Как седины нейдут к шутам беспутным!
Такой, как ты, мне долго снился,— столь же
Раздутый, столь же старый, столь же гнусный.
Теперь, проснувшись, сон свой презираю.
Сбавь плоть свою и о душе подумай.
Обжорство брось. Ведь помни, что могила
Перед тобой разверста втрое шире,
Чем пред другими. Возражать не вздумай
Дурацкой шуткой. Не воображай,
Что я теперь такой, каким был прежде.
Но знает бог, и скоро мир увидит,
Что я отринул прежнего себя,
Равно как всех, с кем дружбу вел донине.
Когда услышишь, что я вновь стал прежним,
Вернись ко мне и будешь ты опять
Учителем распутства моего.
А до тех пор тебя я изгоняю
Под страхом смерти...

Карта, ненужная для игры, сброшена со стола. Моральные поучения молодого короля звучат как жестокое лицемерие. Для замысла принца вопросы морали были менее всего существенными. Вряд ли место Фальстафа при наследнике престола можно было бы определить как положение наставника пороков. Мысли короля Генриха V заняты теперь совсем не спасением чьих-то душ, в том числе и фальстафовой. Не было ни грешника, ни его перерождения. Чудо, как и все чудеса, являлось инсценировкой.

Сличив первый монолог с последним, можно увидеть полное совпадение замысла и осуществления.

Возвышенные советы молиться и помнить о могиле рассчитаны на восприятие окружающими. Вряд ли существует вариант притчи о победе Добродетели над Пороком, где Добродетель нарочно держит при себе Порок, чтобы потом, изгнав его, стать еще более чистой.

Вместо наивной легенды о принце — раскаявшемся грешнике Шекспир развил иной, обычный для него мотив: чтобы прийти к власти, нужно быть и хитрым, и вероломным. Однако в других случаях такие черты характера не вызывали сочувствие у автора «Гамлета». Теперь дело как будто обстоит по-иному: Генрих V должен стать образцом, идеальным монархом. И все же, когда речь шла о государственной истории, Шекспир не считал возможным умолчать о тех качествах зверя и змеи, которые, по-видимому, не только Макиавелли считал обязательными для правителя, даже и самого лучшего. . .

В отношениях наследника трона и бродяги появился мотив обманутой дружбы; использовать его — значило сделать образ Фальстафа не только смешным, но и по-своему трогательным.

Притча о переродившемся беспутнике, как и ложная дружба старика и юноши — лишь детали в огромной исторической картине; однако простой подсчет фальстафовских сцен покажет, что почти половина обоих хроник занята этими сценами. Почему же в истории прихода к власти идеального короля так много места уделено всему, связанному с Фальстафом?

Хроники — единое целое; часто начало какого-то мотива в одной из них нужно отыскивать в предшествующих пьесах. Ричард II стал опасаться отца Галя — Генри Болингброка, герцога Хернфорда (будущего Генриха IV), когда увидел, как тот завоевывал любовь народа:

Есе видели, как к черни он ласкался,
Как будто влезть старался в их сердца
С униженной любезностью, как ровня;
Как он почтенье расточал рабам,
Как льстил мастеровым своей улыбкой
И лживою покорностью судьбе,—
Как будто с ним вся их любовь уходит!
Пред устричной торговкой снял он шляпу.
Двум ломовым, ему желавшим счастья,
Он низко поклонился и ответил:
«Спасибо вам, друзья и земляки».

(«Ричард II»)

Опасения оправдались. Как рассказывается дальше, народ приветствовал въезд Болингброка в столицу, а в короля летели из окон «пыль и мусор».

В начале «Ричарда II» Шекспир, описывая придворный быт, не скупится на темные краски: расточительность, лесть, доносы, клевета, предательство.

Как же ведет себя в это время наследник Ланкастеров? По контрасту с феодальными заговорщиками и придворными льстецами, их жизнь отгорожена от обычных англичан каменными стенами, юноша аристократ появляется запросто среди народа. То, что его отец в начале своей карьеры рассчитывал не только на родовитые фамилии, но и на мастеровых, извозчиков, торговцев, запомнил Галь. Шекспир показывает будущего идеального короля среди повседневной жизни народа, в грязных углах столицы.

— Я спустился на самую низкую степень плебейства, — хвастается наследник престола, — да, голубчик, я побратался со всеми трактирными мальчишками и могу их всех назвать тебе по имени — Том, Дик и Фрэнсис. Они клянутся спасением своей души, что хотя я еще принц Уэльский, но уже король по учтивости, .. когда я буду английским королем, то все истчипские молодцы будут готовы служить мне. Напиться, значит, по-ихнему, «нарумяниться», а если хочешь во время питья перевести дух, они кричат: «Живей, живей, осуши до дна!». Словом, в какие-нибудь четверть часа я сделал такие успехи, что всю мою жизнь могу пить с любым медником, говоря с ним на его языке.

Речь идет не о баловстве. Будущий король братается с трактирными мальчишками, выпивает с медниками, умеет болтать на их жаргоне, слышет «добрым малым». Не удивительно, что за такого государя готовы будут умереть не только истчипские молодцы, но и тысячи простых англичан.

Есть в «Ричарде II» рассказ о том, как Гарри Перси приглашал принца на Оксфордский турнир, а в ответ Галь сказал:

Что он пойдет в публичный дом,
перчатку
С руки продажной твари там сорвет
И с этою перчаткой, вместо банта
От дамы сердца, хочет на турнир
Явиться он...

Это тоже не только шутка. Страна изнемогает от податей. Оброки идут на придворные праздники, турниры. Сын герцога чуждается дорогостоящих удовольствий знати, презирает дворцовые увеселе-

ния. По закоулкам Лондона идет слух: наследник трона предпочитает выпивку с мастеровыми светским забавам.

А Фальстаф?

Какое же его место в этом очень важном, уже политическом мотиве?.. Толстый бродяга — проводник, ведущий будущего короля по его владениям.

Существует немало историй, как король узнавал свой народ. Чтобы открылась жизнь бедных людей, королю приходилось переодеваться, подвизывать бороду, только тогда люди его не боялись.

Дружба с Фальстафом открывает перед принцем двери всех харчевен, вместе с Джеком он свой в любой компании. Несмотря на чудовищный аппетит, Фальстаф желанный гость за каждым столом, всюду, где нет чопорности и лести. С Фальстафом весело, это дороже угощения. Шутка — ключ, открывающий сердца: нет лучшего способа сблизиться с истчипскими молодцами, чем уметь шутить с ними.

Путешествуя вместе с Фальстафом по окраинным улицам и проезжим дорогам, Генрих V научился народному юмору. Заканчивая жизнеописание «лучшего из английских королей», автор сочиняет не торжественный финал, а веселую сцену: Генрих V шутит с французской принцессой так же, как солдат мог бы балагурить со своей подружкой. Англия хочет присоединить к себе Францию не при звуках фанфар, а каламбуря, словно в харчевне.

Вместе с Фальстафом в хроники входит обыденная жизнь. Благодаря его участию парадная история королей и придворных теснится, начинает уступать

место народной истории — сценам повседневной жизни, где действуют мастера, солдаты, бродяги, трактирные слуги.

История эта написана языком комедии; на таком языке впервые заговорило реалистическое искусство

Борьба возвышенного и обычного, величественного и комического началась еще с мистерий. Чтобы связать небо и землю, в литургию, разыгрываемую внутри храма, пришлось вводить частицы реальности: солдаты, играющие в кости у ног распятого Христа, раскаявшиеся блудницы, торговки — все эти фигуры не имели в себе ничего религиозного. В их обрисовке появился юмор.

Стоило мистерии перейти из храма на площадь, вместо латыни заговорить на национальном языке и близко столкнуться с народными зрителями, как комические элементы стали расширяться. К молитве примешался бубенец скомороха. Комические, реалистические элементы нарушали таинство.

Епископы и князья отлучали комедиантов от церкви, грозили им кнутом, а те отвечали на это шутками: они становились все смелее. Так создавались многими народами фигуры шутников; в их образах имелись и общие родовые черты, сохранившиеся с глубокой древности. Среди таких фигур были и различные толстяки; говоря об одном из них, приходится начинать издали.

Библейскому фараону снился сон:

«И вот вышли из реки семь коров, хороших видом и тучных плотью и паслись в тростнике;

Но вот после них вышли из реки семь коров других, худых видом и тощих плотью, и стали подле тех коров, на берегу реки;

и съели коровы худые видом и тощие плотью семь коров хороших видом и тучных».

Под символом скрывались картины засухи, неурожая, голода.

Если урожай был хорошим, люди славили изобилие, бога тучной плоти.

В созвездии Диониса состояли пересмешники — сагиры; среди них был и Силен. Из всех богов был он самым беспутным. В местах, где жил Вакх, кипучая вода превращалась в вино: Силен спился. Был он толст и плешив, стар и прожорлив, весел и вечно пьян.

Гораций защищал его божественное происхождение и не позволял ставить его на одну доску с персонажами комедий, — в Силене была радостная незлобивость бессмертных.

В одном из сказаний беспутный бог-толстяк вскормил и воспитал Диониса, посвятил его во все знания и искусства, научил виноделию.

Царь Мидас узнал, что толстый бог гуляет в его владениях, и смешал воду реки с вином. Бог напился до бесчувствия, попал во власть царя. Пленник открыл Мидасу знание природы вещей и предсказал будущее.

Когда кончался сбор винограда и впервые пенилось молодое вино, виноделы Аттики славили Вакха и его божественную свиту: среди нее, спотыкаясь, шагала Силен — веселый бог тучной и грешной человеческой плоти.

Человеческий труд выращивал гроздья винограда — дар Вакха, превращал их в напиток, веселящий людей. В дни сельских Дионисий толпа славila своего деревенского бога. В песнях давался простор и для обличительных шуток: высмеивалось все, мешавшее виноградарям.

Подвыпившая процессия называлась в Аттике «комос»; ученые ведут от сельского комоса летоисчисление комедии.

В годы средневековья плоть укрощали и умерщвляли. В высший ранг был возведен пост. Но хотя изваяния толстого бога зарыли в землю, сам он не прекратил существования. Его можно было увидеть в дни праздника на ярмарочных площадях сражающимся с богом тощей плоти.

В «Бое Поста с Масленицей» Питер Брейгель изобразил схватку аллегорий. На огромной бочке — румяный и веселый толстяк. Его ноги вместо стремян засунуты в кухонные кастрюли, рука сжимает не меч, а вертел с жареным поросенком. Прямо на Масленицу едет костлявая фигура в мрачных одеждах, она сидит на узком церковном кресле; иссохшие монах с монашкой волокут помост с Постом. Бог тощей плоти устремляет в сердце бога тучной плоти не копье, а лопату, на ней две костлявые рыбки.

Все народы любили толстого бога. Появляется он и в России: «В некоторых деревнях и донныне возят пьяного мужика, обязанного представлять Масленицу. Для этого запрягают в сани или повозку лошадей десять и более гуськом и на каждую лошадь сажают по вершнику с кнутом или метлою в ру-

ках; везде, где только можно, привешивают маленькие колокольчики и погремушки; сани или повозку убирают вениками, мужику-Масленице дают в руки штоф с водкою и чарку и сверх того ставят подле него бочонок с пивом и короб со съестными припасами».¹

Освещенный потешными огнями, под визг свистулек и звон колокольчиков шагал по всей Европе Господин Веселая Масленица. В одной его руке был штоф с вином, в другой — круг колбасы.

Отмерла языческая аллегория плодородия, остался обряд народного праздника, фигура веселья человеческой плоти.

Имя Силена появилось в одной из проповедей нового времени:

«Алкивиад. . . — писал Франсуа Рабле, — восхваляя своего наставника Сократа, бесспорного князя философов, между прочим говорил, что он похож на Силена. Силенами назывались когда-то ларчики. . . сверху нарисованы всякие веселые и игривые изображения, вроде гарпий, сатиров, гусей с уздечкой, зайцев с рогами, уток под вьюком, козлов с крыльями, оленей в упряжке и другие такие картинки, придуманные, чтобы возбуждать смех у людей (таков был Силен, учитель доброго Бахуса). Но внутри этих ларчиков и сберегали тонкие снадобья: мяту, амбру, аром, мускус, цибет, порошки из драгоценных камней и другие вещи».

Силен в этом случае — образ всего того, над чем нередко смеются из-за гротескно-комической

¹ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, стр. 696.

внешности, но что хранит внутри себя прекрасные вещи.

«Какой-то невежа выразился, что от его стихов (Горация.— Г. К.) больше пахнет вином, чем елеем,— заканчивал свое предисловие Рабле.— Какой-то оборванец говорил то же и о моих книгах; ну и черт с ним! Запах вина, сколько он вкуснее, веселее и ценнее, нежнее и небесней, чем запах елея!»

Свободомыслие прославлялось в этой книге как бы во время пира: стол уставлен кувшинами, а где царит гроздь Вакха — голова настроена на веселый лад; пир становится пиршеством образов.

Ребенок рождался из уха и немедля выпивал кувшин вина, юный великан мочился с колокольни собора Парижской богородицы: в потоке потонули 260 418 парижан «не считая женщин и детей»...

Читатель попадал в мир гротеска.

Гротескному преувеличению подлежало прежде всего все плотское.

Однако не беззаботность вызвала патетику рассказа об отправлениях человеческого организма. Жареный поросенок на вертеле был устремлен против лопаты с рыбками церковного поста. Запах вина отшибал дурман елея. Прославлением обжор заставляли забыть о молитвах перед иконами иссохших мучеников.

Если жития святых описывались как сплошные посты и размышления о скверне земного существования, то утро Гаргантюа Рабле начинал с такого перечисления: «...Он облегчался сзади и спереди, прочищал гортань, харкал, пукал, зевал, плевал, кашлял, икал, чихал, сморкался, как архидиакон,

и завтракал для предохранения себя от сырости и простуды чудесными вареными потрохами, жареным мясом, прекрасной ветчиной, жареной козлятиной и хлебом с супом».

Все это не только имеет право на упоминание, но и должно быть воспето: проявления человека прекрасны, даже самые низменные.

«Материя, окруженная поэтически-чувственным ореолом, приветливо улыбается человеку», — писал Маркс о книгах Бекона.¹

Новое искусство училось у античности и одновременно у народного творчества. Роман Рабле вырос из лубочной книжки. Изысканности противопоставлялась жизнерадостная грубость народного искусства.

Вольтер обозвал Рабле «пьяным философом», Шекспира он ругал «дикарем».

Тучная плоть Фальстафа появилась в эпоху, где еще горели костры инквизиции и уже опускалась серая тоска пуританства.

«Если природу ограничить нужным — мы до скотов спустились бы», — говорил Лир. Изобилие — любимый образ Шекспира; расцвет природы, чувств и мыслей человека.

Есть в русском языке позабытое слово «веселотворный», по Далю — «производящий или вызывающий веселье». Может быть, изобилие именно этого

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 289.

качества заключено в Фальстафе?.. В поэзии его образа ренессансным орнаментом выются, превращаются в диковинки все виды юмора — от клоунады до философской сатиры. . . Но не просто понять суть этой фигуры.

Вот он дрыхнет, с трудом завалившись в грязное, поломанное кресло,— старый, плешивый, страдающий подагрой и одышкой, всем задолжавший враль, обжора, хвостун. Покривились стены его жалкой каморки, копоть почернила бревна потолка. Тарелки с остатками еды, опрокинутые кувшины — опять он нажрался на даровщину.

Блаженно улыбаясь, он храпит, на его младенческих губах еще не обсох херес.

Жалкая картина. . .

Но смотрите: золотые лучи эллинического солнца светят в окно харчевни «Кабанья голова»! . .

На земле идет борьба не только Масленицы и Поста, но и толстых и тощих слов. Тощие люди заколдовали слова. Чудотворный народный язык — слова, способные облегчить труд, излечить болезнь, приворожить любовь,— заменили этикетками, кличками предметов и действий. Слова приковали к практической цели. И краски выцвели, затих звон букв. Слово стало бесцветным, беззвучным — тощим.

Для Фальстафа язык — нескончаемая забава, пленительная игра в сочетания слов, причудливые рисунки фраз, потоки метафор, полет догоняющих друг друга каламбуров.

Фальстаф в любую минуту веселотворен. Казалось бы вопрос: который час? — прозаичен, но стоит принцу посмотреть на Фальстафа, как ответ принимает невероятную форму. С какими же часами сверяет свое время сэра Джон? ..

Вот как говорит о них принц:

— На кой черт тебе справляться о времени дня? Другое дело, если б часы были бокалами хереса, минуты каплунами, маятники языками своден и циферблаты вывесками публичных домов, а само солнце на небе красивой, горячей девкой в огненно-красном шелке, а то я не вижу причины, зачем бы тебе спрашивать о времени дня.

Это разговор при первом появлении Фальстафа. Дальнейшее посвящено «обирателям кошельков». Опять только игра. Заподозрить Джека в корыстолюбии так же нелепо, как считать, что толстого рыцаря могут интересовать цифры и стрелки на тикающем механизме. Фальстаф — не мошенник, он — «Рыцарь ночи», «Лесничий Дианы», «Кавалер ночного мрака», «Любимец луны». Так, по мнению сэра Джона, следует называть грабителей. Нужна ли плуту такая терминология? Ведь цель вора — скрыть промысел, выдать себя за честного человека.

Дети играют в индейцев. Первое удовольствие игры — названия:

— Великий вождь краснокожих! Я — твой бледнолицый брат! ..

Звучные слова, пышные прозвища должны заменить обыденные имена. Разве можно всерьез считать, что ребенок, действительно, собирается скальпировать товарища? ..

В «Кабаньей голове» идет веселая игра. От партнера к партнеру летят подхватываемые на лету слова-мячики, фразы кувыркаются в воздухе, переворачиваются вниз головой, превращаются в каламбуры.

В чем смысл такой забавы? Почему она затеяна?

В начале первой книги «Гаргантюа» говорится, что в ней нет ни зла, ни заразы, она только предлог для смеха. Юмор — свойство, присущее человеку. Однако Рабле заканчивает обращение так:

Я вижу, горе вас угрозой давит,
Так пусть же смех, не слезы, сказ
мой славит...

Фальстаф и принц появляются перед зрителями после дворцовой сцены — вскипают распри, надвигаются смуты, мятеж у ворот. Беда пришла в страну. «В наше печальное время, — говорит Фальстаф, — нужно чем-нибудь поднять дух». И еще: «Истинный принц может ради забавы сделаться поддельным вором».

Фальстаф — поддельный грабитель, вор для общей потехи. Однако сразу же выясняется, что все участники предполагаемого ограбления обманывают друг друга. Пойнс сговорился с принцем: они отберут у Фальстафа награбленное, заставят толстяка врать о своих похождениях. Принц обманул их всех: прикинулся простодушным шутником.

Первый розыгрыш начинается на гедсгилской дороге. Фальстафа колотят, заставляют бежать до смертного пота. Шутка заканчивается в трактире. Джек попал в ловушку, изобличен как трус и враль. Но так только кажется. Это не судопроизвод-

ство, а турнир шутников. Побеждает самый веселый — за ним последний каламбур. Какие бы ловушки ни расставляли Фальстафу, он выбирается из них с легкостью. Принца Уэльского побеждает принц комических поэтов.

Турниры проходят через обе хроники. Вот поединок метафор. Предмет состязания — внешность спорящих. Принц пробует обыграть жиры противника, но Фальстаф не остается в долгу:

— Заморыш, шкурка от угря, сушеный коровий язык, хвост бычачий, треска — о, если бы я мог, не переводя дух, назвать все, на что ты похож — портняжий аршин, пустые ножны, колчан, дрянная шпага!

Последнее слово за толстым.

Перед турнирами — тренировка остроумия. Все, что попадает на глаза — мишень. Фальстаф, проходя, сочиняет поэмы, посвященные носу Бардоляфа. Чего только не напоминает этот нос! . . . Возникает образ фонаря на корме адмиральского корабля; обладателю такого носа присваивают титул рыцаря Горящей лампы. Бардольф, ошеломленный прозвищами, пытается защищаться.

Бардольф. Мой нос вам вреда не причинил, сэръ Джон.

Фальстаф. Клянусь, он мне полезен, и я пользуюсь им, как другие черепом или напоминанием о смерти. Каждый раз, когда я гляжу на твое лицо, я думаю о пламени в аду, о том богаче, который при жизни всегда одевался в пурпур. Вот он тут сидит в своем платье и горит, горит. Если бы в тебе было хоть немножко добродетели, я бы клялся твоим лицом и говорил: «Клянусь этим огнем, который и есть ангел небесный». Но ты человек совсем погибший, и если бы не светоч у тебя на лице, ты был бы совсем сыном мрака. Когда ты ночью бегал по Гэдсгиллю и ловил мою лошадь, клянусь деньгами, ты казался

блуждающим огнем или огненным шаром. Да, ты постоянное факельное шествие, вечный фейерверк. Ты спас мне тысячу марок на свечи и факелы, когда мы ходили с тобой ночью из таверны в таверну. Но ты выпил столько хереса на мой счет, что за эти деньги можно бы купить свечей в самой дорогой лавке в Европе. Вот уже тридцать два года, как я питаю огнем эту саламандру — да вознаградит меня за это бог.

Бардольф тщетно пробует отразить остроты, вставить и свою шутку:

Бардольф. Черт побери! Я бы хотел, чтобы мой нос очутился у вас в животе.

Фальстаф. Сохрани боже, я бы умер от изжоги.

«Если вытопить романтику из толстяка Фальстафа,— писал О. Генри в новелле «Комната на чердаке»,— то ее, возможно, окажется гораздо больше, чем у худосочного Ромео».

В своеобразной романтике юмора Фальстафа множество граней: буффонада, пародия, философский гротеск. Над одной из сцен следует задуматься особенно серьезно.

После исторического сражения они лежат рядом на грязной земле — убитый рыцарь Готспер и трус Фальстаф, прикинувшийся мертвым. Осторожно приподнявшись, посмотрев по сторонам и увидев, что бой окончен и опасности больше нет, Фальстаф начинает философствовать. Он говорит, что хорошо сделал, представившись мертвым, иначе неистовый шотландец убил бы его.

— Но разве я представился? — спрашивает себя сэр Джон. — Неправда. Представляться — значит быть чем-нибудь поддельным; вот мертвый человек в самом деле подделка; в ком нет жизни, тот только подделка под человека; но представляться мертвым, будучи живым, вовсе не значит совершать подделку,

а скорее быть верным и превосходным воплощением жизни.

Веселотворная сила устремлена на страшного врага. Вспоминается излюбленный образ средневековья: бьют в барабаны и свистят в флейты мертвецы, труп-скелет, еле прикрытый лохмотьями истлевшей кожи, тащит за руку хлебопашцев, королей, священников, рыцарей, купцов. . .

— Все вы поддельные! . . — вопит смерть. — Ждите трубы страшного суда, готовьтесь к воскрешению. Каждый миг помните: коса занесена, скрипит колесо судьбы, пляшет смерть, присоединяйтесь к пляске! . .

Хороводу смерти Шекспир противопоставляет хоровод жизни.

Только шекспировская смелость позволила создать конец этой сцены: Фальстаф, испугавшись, что Готспер лишь потерял сознание, решает на всякий случай еще несколько раз вонзить меч в тело рыцаря — для верности. Величайший трус, с криком «Вот тебе, братец! . .», колет и рубит тело храбреца, а потом, взвалив его себе на плечи как мешок с картошкой, тащит, чтобы получить награду.

В чем смысл неестественно жестокой и, казалось бы, безнравственной расправы с мертвым, глумления над убитым? . . Неужели все же автор решил наконец вызвать ненависть к Фальстафу?

Однако даже после такой сцены зритель или читатель вряд ли возненавидит Джека. Слишком остроумен и по-своему убедителен монолог «о чести», ведь разговор шел не о достоинстве гуманизма, а о воинствующем тщеславии, бесчеловечном по самой

сути. Непросто было плюнуть в окровавленную морду такого тщеславия.

Сильную болезнь врачуют сильно действующие средства,— говорится в «Гамлете».

Английский историк К. Хилл напоминал, что Кромвель велел ставить в соборы лошадей, чтобы «покончить с порядком, при котором людей били кнутом и клеймили за неортодоксальные взгляды на таинство причастия».

— Вот ваш Перси,— заявляет Фальстаф, сваливая труп «короля в делах чести» к ногам принца.— Если ваш отец вознаградит меня за это — хорошо, если же нет, то следующего Перси пусть он сам убивает. . .

Шекспир не раз показывает различие своего отношения к понятиям «чести» и «совести». Честь — сословная категория: феодальная честь Лаэрта доводит юношу до бесчестной проделки с подменной рапир на состязании, до использования яда, Гамлет медлит с исполнением долга чести; однако ни на мгновение не возникает у датского принца или у венецианского мавра колебания, когда дело касается совести — истинной оценки, непоколебимого чувства внутренней правды.

В образе феодальной чести немало внешне красивого, и поэт выражает идеалы Готспера во всем блеске и красе рыцарской образности: но позолота быстро слезает, когда в дело замешивается толстый Джек, он, как огромная и тучная скотина, забрался в храм самых возвышенных сословных представлений и, фыркая от удовольствия, затаптывает и загаживает идеи войн во имя рыцарской славы.

Человечество — по знаменитым словам Маркса — смеясь расставалось со своим прошлым. Это было темное, страшное прошлое. И шутки были совсем недобродушными.

Невеселым представлялось и будущее.

Правда, иногда от смеха ходуном ходила харчевня, но вдруг слышались подземные толчки: «Кабанья голова» стояла на вулкане.

Во второй части «Генриха IV» тематическое и стилистическое различие между историческими сценами и фальстафовскими похождениями усиливается; действие распадается на параллельно развивающиеся линии, связанные между собой скорее внутренними ходами пародии и контраста, нежели развивающимся конфликтом. Вступление на престол Генриха V сводит обе линии только в конце.

До встречи с умирающим отцом принц Галь не имеет собственного драматургического движения и является рядовым участником фальстафовских сцен. Если в первой хронике Галь основной герой, а Фальстаф его спутник, то теперь центр сцены уверенно занимает сэр Джон.

Король болен, наследник боится, что его скорбь может показаться окружающим фальшивой, поэтому он предпочитает вновь веселиться в фальстафовской компании. Опять автор показывает, что принц Галь ничего не делает спроста. Сцены с умирающим отцом могут быть трактованы по-разному, но тема стремления к власти кажется выраженной с большей убедительностью, нежели мотив сыновней печали.

вать на призыв к крови и мести, ужасающие предчувствия ничуть его не томят.

Сшибаются стили двух линий. Все патетичнее становится язык летописи государственных событий и все обыденнее рассказ о проказах Фальстафа.

Государственные герои не слезают с котурнов: гремит декламация, громоздятся метафоры и гиперболы; а рядом с риторическими красотами — в соседней сцене — болтовня разного люда о мелких житейских делах и заботах. Все здесь осязаемо, объемно, точно обозначено, имеет место жительства. Бардольф отправился в Смитфилд купить лошадь, Фальстаф приобретает седло в Паштетном углу, собирается обедать в «Леопардовой голове» на Ломбардской улице, у торговца шелковыми товарами мистера Смута. Сэр Джон терпеть не может печеных яблок, Доль любит канарское вино, у Пойнса есть две пары чулок, одна из них персикового цвета.

Упрекая Фальстафа в легкомыслии, госпожа Куикли напоминает ему обстоятельства их прошлой любви. Вдова погружается в лирические воспоминания:

— Помнишь, ты клялся мне на золоченом кубке, — это было в моей дельфиновой комнате, у круглого стола, перед камином, где пылал каменный уголь, в среду после духового дня, когда принц разбил тебе голову за то, что ты сравнял его отца с виндзорским певчим... Да, ты клялся мне, когда я промывала тебе рану, что женишься на мне и сделаешь меня барыней. Станешь ты это отрицать? Тут еще вошла ко мне соседка Кичь, жена мясника, назвала меня кумушкой Куикли. Она пришла взять

взаймы уксуса, так как готовила в этот день блюдо из раков; тебе еще захотелось поесть их, а я сказала, что есть раков вредно при свежей ране. Разве ты мне не сказал после ее ухода, чтобы я не разговаривала слишком фамильярно с такими людишками, потому что они меня скоро будут звать барыней? Разве ты не целовал меня и не велел принести тебе тридцать шиллингов. Я тебя заставлю присягнуть на Библии — попробуй отпереться. . .

Краткая повесть — почти законченный образец стиля. И сам выбор героя, и манера описания его жизни, быта, пристальный взгляд на предметы его обстановки — явления глубоко важные. Существенно не только то, что каждая деталь жизни обычной хозяйки трактира становится для литературы интересной, но и что рассказ об этой хозяйке вклинивается в судьбу королей и полководцев.

Фигуры, обыденные в представлении народных фарсовых трупп, попадают на сцену, где разыгрывается государственная история.

Характеристика этих фигур уже далека от масок. В небольшом монологе — целая симфония человеческих чувств, здесь и обывательское тщеславие («соседка Кичь скоро будет называть меня барыней!»), и простодушная вера в обещания Фальстафа, и окрашенные лиризмом воспоминания о разбитой голове и бесследно пропавших тридцати шиллингах, и наивная надежда, что угроза присяги на Библии сможет испугать Фальстафа. Тут и женские упреки, и трогательная заботливость, и существенные домашние дела (соседка готовила блюдо из

раков, и ей не хватало уксуса), и надежда на благополучный исход (все же он меня любит!).

Обилие таких подробностей, любовь к таким деталям предвосхищает многое в развитии литературы.

Новые поколения сохраняют память о гениях. Воздвигаются памятники, мраморные доски оповещают прохожего: здесь жил великий человек.

Бывает и так, что памятник воздвигается по-особому. Через века протягивается связь между художниками.

В девятнадцатом веке знаменитый английский писатель отправляется в предместья Лондона, чтобы разыскать место, где, по преданию, находился трактир под вывеской кабаньей головы. Здесь задавал пиры своего великолепного юмора собутыльник принца и неверный любовник кумушки Куикли, здесь сиял пламенеющий нос Бардольфа и здесь жеманничала прекрасная Доль Тершит. Чарльз Диккенс именно здесь хочет поселиться, писать свои книги.

Гигантское здание «Человеческой комедии» Бальзака строилось системой отдельных циклов: «Сцены частной жизни, провинциальной, парижской, политической, военной и сельской».

«Таково здание, полное лиц, полное комедий и трагедий, над которыми возвышаются философские этюды, вторая часть работы, где находит свое выражение социальный двигатель всех событий, где изображены разрушительные бури мысли, чувство за чувством», — писал Бальзак.

Шекспир пробует в пределах двух хроник развернуть и вглубь и вширь такие циклы сразу, одновременно.

В «Генрихе IV» существуют вместе и сцены жизни политической, военной, лондонской, провинциальной, и философские этюды, и изображение разрушительных бурь мысли, «чувство за чувством».

Произведения Шекспира — это и драма, и эпос, и лирика. Несмотря на свою ясно выраженную сценическую форму, они являются и романом в современном нам понятии этого слова: в них присутствует и пейзаж, и жизненная среда, и непосредственный голос автора.

Разрушительные бури мыслей, подобные мучениям героев трагедий, одолевают в часы бессонницы Генриха IV.

Прогнило тело всей державы нашей,
Какой недуг опасный подле сердца
Гнездится в ней.

Король вспоминает пророчество Ричарда, — оно исполнилось.

Придет пора, когда порок созреет
И всех нас заразит.

Подобные же ощущения терзают и вождя мятежа. Чувства архиепископа Йоркского схожи с королевскими:

...мы все больные.
Излишества разврата довели нас
До яростной горячки и должны
Подвергнуться мы все кровопусканью.

Болезни мира — это и феодальные бунты, и королевская власть. Спор идет не между болезнью и здоровьем, а между большим и меньшим недугом. Средство лечения — кровопускание. Им готовы щедро пользоваться обе спорящие стороны.

А пока земля продолжает свое движение.

В тихом садике, в Глостершире, перед домом мирового судьи сидят на скамеечке два старых глупых человека и ведут медлительный разговор о жизни.

Шеллоу. И как подумаешь, сколько моих старых знакомых уже умерло.

Сайленс. Все там будем, кузен.

Шеллоу. Конечно, конечно; это верно и не подлежит сомнению. От смерти не уйдешь, как говорит псалмопевец; все умрут. А какая цена паре хороших волов на Стамфордской ярмарке?

Сайленс. Право, кузен, не знаю, я там не был.

Шеллоу. Смерть неизбежна. А что, жив еще старик Добль, ваш земляк?

Сайленс. Умер, сэр.

Шеллоу. Ах, господи Иисусе, умер! Он хорошо стрелял из лука, удивительный стрелок был и умер... А почему теперь бараны?

Сайленс. Зависит от того, какие. За пару хороших баранов нужно заплатить фунтов десять.

Шеллоу. Значит, старик Добль умер?

Рождаются, умирают, любят, ненавидят, сражаются во имя своих верований и выгод; убивают друг друга — живут люди. Жизнь кипит, полная противоречий, несхожих убеждений, несоединимых путей, непримиримых интересов, а где-то в стороне от всего, надежно охраняемый глупостью и себялюбием, живет обыватель. Что бы ни происходило в мире, счет времени он ощущает только в изменении цен на скот.

Так и существует человечество: одних интересует «быть или не быть», а других, почему теперь волны на Стамфордской ярмарке.

Фальстаф продолжает свои странствования. Для вербовки рекрутов он приезжает в Глостершир к своему школьному товарищу мировому судье Шеллоу. Великий Толстый приезжает к великому Тощему. Шеллоу не только ничтожный человек, он Великий Ничтожный. Вся бессмысленность существования человека, лишенного дара мыслить, желать, действовать, наслаждаться, страдать, воплощена в этой фигуре.

Каждый из героев Шекспира имеет свой ритм. Кровь мчится по венам Готспера, нетерпение подхлестывает его мысли и страсти. Затруднено и тяжело дыхание Генриха IV.

Существование Шеллоу настолько покойно, медленно, однообразно, что кажется, будто для почтенного эсквайра минута растягивается в десятилетия, с трудом возникающая мысль, фраза застывает на месте, становится подобной выбоине в граммофонной пластинке: игла застряла, и бесконечно тянется один и тот же звук. Так и говорит, все время возвращаясь к одному и тому же, этот человек, похожий на раздвоенную редьку, с вырезанной ножом рожей наверху.

«Пожалуйте, пожалуйста, сэра, дайте мне вашу руку, сэра, дайте мне вашу руку, сэра. . .»

«Хорошо сказано, честное слово, сэра, хорошо сказано, ей-богу. . . Хорошие слова всегда следует говорить. Прекрасная фраза».

«Где список, где список, где список? Дайте взглянуть, дайте взглянуть: так, так, так. Да, сэр, совершенно так. Рольф Плесень. Так пусть они выходят по вызову... Пусть выходят. Ну, что ж, где Плесень?»

Всех выбоин три: школьное воспоминание о чепуховых проделках, распоряжения по хозяйству и цены на скот. Вот и вся жизнь. Школьные воспоминания посвящены какой-то потаскушке и детской драке: тогда еще что-то происходило в жизни почтенного эсквайра. Потом время остановилось. Все замерло, покрылось пылью. Остались только увеличивающийся список смертей и преysкурaнт цен на скот. Мир для Шеллоу сосредоточился в ведре, к которому нужно купить новую цепь, и в мешке, который потерял на рынке в Гинкслее повар Вильям, — с него необходимо взыскать стоимость мешка.

Шекспир веселит образом беспредельной скуки.

Фальстаф и Шеллоу встречаются как два полюса человеческого существования. Тучная плоть издается над худосочием.

Все, попадающее в поле зрения Фальстафа, превращается при помощи чудесного его дара в неисчерпаемый источник юмора. Угол зрения Фальстафа широк; жизнь служит для него складом, наполненным множеством явлений и предметов, пригодных для причудливых сравнений, пышных метафор, невероятных сопоставлений. Земной шар ограничен для Шеллоу крохотным пространством, где пасутся его волы. На этом пятачке он и влачит существование.

Однако не только воплощением глупости, пошлости и худосочия является Шеллоу, но и protagonистом провинциальной темы. Шеллоу — помещик и судья, он полон комического тщеславия, ощущения величия своей фигуры. На своем квадратике помещик — власть и закон. Он часть социальной системы, и встреча с ним Фальстафа — государственная: столичный вербовщик приезжает к мировому судье. Свойства Фальстафа уже хорошо известны, теперь выяснится характер государственной деятельности Шеллоу:

Дэви. Я прошу вас, сэр, поддержать Вильяма Визора из Виконта против Клеменса Перкса с горы.

Шеллоу. На Визора поступило много жалоб. Он, насколько я знаю, большой подлец.

Дэви. Вполне согласен с вашей милостью, сэр, что он подлец. Но неужели, господи помилуй, нельзя поддержать подлеца по просьбе его друга? Честный человек, сэр, может сам себя защитить, а подлец не может. Я верно служил вашей милости, сэр, вот уже восемь лет, и если мне не дозволено раз или два раза в четверть года поддержать мошенника против честного человека, то, видно, мало у вас ко мне расположения. Этот подлец мой честный друг, сэр, и потому я очень прошу вашу милость решить дело в его пользу.

Шеллоу. Ну, хорошо, я его не обижу.

Черточка за черточкой, несмотря на кажущиеся отклонения, рисует Шекспир свою эпоху. Иногда с ненавистью, иногда с иронией, иногда поэтически, иногда подчеркнуто прозаически ведется рассказ о больном времени. Язвы болезни видны не только в королевском дворце и в замках феодальных баронов, но и в провинциальной усадьбе.

Рабле изобрел термин «пантагрюэлизм». Может быть, последний герой, в котором еще жил дух пан-

тагрюэлизма, — Фальстаф. Через три столетия появится новое определение: «Пикквикский дух». Узость кругозора станет материалом не только для юмора, но и для своеобразной поэзии.

Взгляд Шекспира на этот мирок лишен сентиментальности. Скука и глупость царят в болоте, где остановилось время, где господствует человек, в котором нет ни капли фальстафовой крови.

Принц Джон Ланкастерский соглашается заключить мир; как только предводители мятежников отпускают войска, принц отправляет обманутых заговорщиков на плаху. Вот и итог разговоров о чести. После рыцарских клятв приказ: «преследовать сволочь по пятам».

С бунтом покончено. Умирает Генрих IV.

Не успевает затихнуть дыхание отца, как наследник завладевает короной. В этот важнейший момент государственной истории вновь возникает фальстафовская тема.

Умиравший король боится, что Генрих V «снимет намордник власти» и к английскому двору стекутся все те, кто грабит, «злыми зубами впивается в тела невинных».

Трудно сопоставить с Фальстафом «злые зубы» и рядом с ним увидеть «тела невинных». Существенно и то, что образ власти возникает не в величественных представлениях, а в сравнении с намордником. Чтобы объяснить смысл метафоры, Генрих IV завещает наследнику: занять завоевательной войной «шаткие умы» подданных.

Замолкло сердце короля. Наступило время исполнения замысла принца Галя:

С искусством подведу своим ошибкам счет
И вдруг их искуплю, когда никто не ждет.

Кончается молодость принца Уэльского и приходит конец старости Фальстафа. Две истории — английского короля и веселотворца Джека — схватываются в туго завязанный узел.

Тяжелая рука закона опускается на плечо старого весельчака. Кончает свой век светило и исчезает созвездие: скоро навеки погаснет пламенеющий глос Бардольфа, умрет в больнице от французской болезни вдова Куикли, поволокут в флитскую тюрьму Доль Тершит.

Недолог срок веселых походов на жестокой земле государственной истории. Лязг железа и барабанный грохот слышен здесь куда чаще, нежели смех и веселые песни.

И все же в конце второй хроники автор собирался опять повеселиться: танцор, произносивший эпилог, приглашал зрителей посетить следующую премьеру. В новой хронике — истории славного короля Генриха V, героя Азенкура, — обещал Эпилог, — зрители вновь увидят Фальстафа, «если им не приелась жирная пища».

Однако век входил в колею, а это редко сулило людям масленицу.

Обещание не было сдержано. В «Генрихе V» можно было услышать лишь рассказ о смерти сэра Джона.

Почему же автор расстался со своим любимцем?.. Одна из фраз эпилога, непонятная для современного читателя, — «Фальстаф не Олдкастл» — дала возможность исследователям сочинить гипотезу об интригах наследников Олдкастла.¹ Другие шекспироведы убеждены, что автор сократил роль, так как комический актер Кемп (игравший ее) уехал на гастроли. Но, вероятно, дело было не во влиятельных наследниках и составе труппы, а в сути образа.

— Я не только остроумен, — говорил про себя Фальстаф, — но и являюсь источником остроумия для других.

Суть не только в том, что Джек — мишень для шуток, дело обстоит сложнее: он не только смешит и не только смешон сам по себе, но и все, что попадает в соприкосновение с ним, становится смешным и теряет свою силу.

Как известно, от великого до смешного один шаг. Шаг этот делается особенно короток, когда рядом Фальстаф. Это узнали на опыте и лорд Верховный судья, и другие высокопоставленные лица. От такого соседства тускнели ореолы и подламывались ко- турны.

Фальстаф мог быть спутником юноши Галя; кем бы он мог стать при особе короля?.. И что осталось

¹ Джон Олдкастл лорд Кобгем, один из вождей лоллардов, товарищ по оружию и собутыльник принца Уэльского, был сожжен им как еретик, когда принц стал королем Генрихом V. Оговорка в эпилоге позволяет предполагать общность Фальстафа с историческим Олдкастлем. Кобгем в дальнейшем был признан мучеником, и шутки над ним стали опасными.

бы тогда от величия Азенкурской победы, от гимна образцовому королю?...

Ему и следовало умереть вскоре после коронации. ...Он умирал с детской улыбкой, — рассказывается в «Генрихе V», — вспоминая зеленые луга.

Их можно увидеть по дороге в Стратфорд — нежно-зеленые тихие луга, мягкие линии невысоких холмов, покой природы, схожей с парком. . .

Но вновь, каждый век возвращается сэр Джон. Люди опять смотрят его печальную историю и смеются. Его колотят дубинами на Гедсхиллской дороге, издеваясь над тучностью, определяют в пехоту, задыхающегося от одышки гонят в ночь, отправляют в тюрьму. И он умирает.

А зрители смеются до слез. Сами его мучения — предлог для потехи.

Это старая тема народной поэзии: так изготавливается веселый хмельной напиток. То, что веселит сердца людей, в страдании получает свою жизнерадостную крепость.

Роберт Бернс рассказал, как в напитке бушует, прошедшая сквозь все муки, веселотворная сила. Джон Ячменное Зерно — бессмертная жертва. Джон разгневал королей, короли закопали его в могилу.

Вновь наступила весна, из земли вышел веселый Джон. Но короли не успокоились: пришла осень — звонкая коса срезала Джона. Его дубасят цепями, кружат по ветру, бросают на дно колодца, швыряют

в костер; его сердце растирает мельник между камнями. Но Джон не погиб:

Бушует кровь его в котле,
Под обручем бурлит,
Вскипает в кружках на столе
И души веселит.¹

Подымаются пенящиеся кружки и люди славят того, кто принес им веселье.

Так пусть же до конца времен
Не высыхает дно
В бочонке, где клокочет Джон
Ячменное Зерно!

¹ Перевод С. Маршака.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Шекспировские пейзажи	5
Шекспир, сыгранный английскими актерами . .	49
Крылатый реализм	65
«Король Лир»	79
«Гамлет, принц датский»	165
Харчевня на вулкане	271

Григорий Михайлович Козинцев
НАШ СОВРЕМЕННОК ШЕКСПИР

Редактор К. Ф. Куликова

Художник Е. Г. Михнов

Художественный редактор М. Г. Эткинд

Технический редактор С. Б. Николаи

Корректор А. А. Гроссман

Корректоры типографии:
А. Ф. Зайчик, М. Ф. Бродянская, А. П. Кисиленко


Подп. к печ. 1/VIII 1962 г.
Формат бумаги $70 \times 100^{1/32}$.
Печ. л. 10 (Условн. л. 12,96)
Учетн.-изд. л. 11,96. Тираж
10 000. М-42185. Изд. № 1231.
Зак. тип. № 1189. Издатель-
ство «Искусство», Ленинград,
Невский, 28. Типография
№ 4 УПП ЛСНХ Ленинград,
Социалистическая ул., 14.
Цена 54 к.







54 коп.

The background of the entire page is a heavily textured, yellowed, and aged paper. Large, expressive black brushstrokes are painted across the page. One prominent stroke runs vertically down the right side, while another broad, horizontal stroke sweeps across the lower half of the page. The word 'ИСКУССТВО' is printed in red capital letters within a white rectangular box, which is placed over the lower part of the horizontal black stroke.

ИСКУССТВО

